ARTA 79

10

ARTA 79

ANUL XXVI NR. 10/1979

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACŢIA

Str. Biserica Amzei 9, telefon 59.35.19
70172 Bucureşti

ADMINISTRAŢIA

Uniunea Artiştilor Plastici
Str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 Bucureşti

COLECTIVUL REDACŢIONAL

Vasile Drăguţ, redactor şef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacţie, Horia Horşia, Mihai Drişcu, François Pamfil

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR

Mihai Drişcu

PREZENTARE ARTISTICĂ

Wanda Mihuleac

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

CORECTURĂ

Ingrid Georgescu

FOTOGRAFII

Atanase Cartojan, Nicolae Constantin, Mihai Oroveanu, Eugeniu Lupu, Leonard Răchită

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Decebal Scriba, Atanase Cartojan

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la Ad-ţia revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, Bucureşti

Costul unui abonament:

pentru întreprinderi şi instituţii: lei 204 anual (12 apariţii); lei 102 — 6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariţii); lei 90 — 6 luni

Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviţei nr. 64—66, P.O.B. 1001, Telex 011226

Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ŞERBAN VODĂ 133—135, Bucureşti, România

	2	Expoziţia realizărilor economiei naţionale	
	5	Direcţii şi tendinţe în arta monumentală din România socialistă	Mircea Grozdea
	13	Plastica românească la Muzeul de artă contemporană din Galaţi	Maria Magdalena Crişan
	16	Acţiuni în muzeu	Mihai Drişcu
	17	Conţinut şi formă în sculptura românească. Desenele sculptorilor	M.D.
CORESPONDENŢĂ	19	Ljubljana 1979	Wanda Mihuleac
CRONICĂ	22	Ioan Deac-Bistriţa	Olga Buşneag
	24	Ladislau Feszt	Mihai Drişcu
CENTENAR	26	Honoré Daumier	Marius Tătaru
	28	Pictura chineză în stil tradiţional	Gheorghe Kazar
ARHIVA BRÂNCUŞI	30	Ovoidul (II)	Ştefan Georgescu-Gorjan
CĂRŢI/IDEI	33	Dan Grigorescu: Constelaţia gemenilor	Călin Dan
IN MEMORIAM	34	Mac Constantinescu	Mircea Grozdea
	36	Jurnalul galeriilor	Virgil Mocanu
	39	Meridiane	
COPERTA	I	Nevoia de mişcare, acryl pe pînză	Ion Sălişteanu
	IV	Incintă, metal	Doru Covrig

	2	L'Exposition des réalisations de l'économie nationale	
	5	Directions et tendances dans l'art monumental de la Roumanie socialiste	Mircea Grozdea
	13	L'Art plastique roumain au Musée d'art contemporain de Galaţi	Maria Magdalena Crişan
	16	Actions dans le musée	Mihai Drişcu
	17	Contenu et forme dans la sculpture roumaine. Dessins de sculpteures	M.D.
CORRESPONDANCE	19	Ljubljana — 1979	Wanda Mihuleac
CHRONIQUE	22	Ioan Deac-Bistriţa	Olga Buşneag
	24	Ladislau Feszt	Mihai Drişcu
CENTENAIRE	26	Honoré Daumier	Marius Tătaru
	28	La peinture chinoise en style traditionnel	Gheorghe Kazar
LES ARCHIVES BRANCUSI	30	L'ovoïde (II)	Ştefan Georgescu Gorjan
LIVRES/IDÉES	33	Dan Grigorescu: La constellation des gémeaux	Călin Dan
IN MEMORIAM	34	Mac Constantinescu	Mircea Grozdea
	36	Le journal des galéries	Virgil Mocanu
	39	Méridiens	
COUVERTURE	I	Le besoin de mouvement, résine acrylique	Ion Sălişteanu
	IV	L'enceinte, métal	Doru Covrig

	2	Выставка достижений народного хозяйства	
	5	Направления и тенденции в монументальном искусстве социалистической Румынии	Мирча Гроздя
	13	Румынское изобразительное искусство в Музее современного искусства в городе Галаць	Мария Магдалена Кришан
	16	Мероприятия в музее	Михай Дришку
	17	Содержание и форма в румынской скульптуре. Рисунки скульпторов	М. Д.
КОРРЕСПОНДЕНЦИЯ	19	Любльяна 1979	Ванда Михуляк
ХРОНИКА	22	Иоан Деак-Бистрица	Ольга Бушняг
	24	Ладислау Фест	Михай Дришку
СТОЛЕТИЕ	26	Оноре Домье	Марьус Тэтару
	28	Китайская живопись в традиционном стиле	Георге Казар
АРХИВ БРЫНКУШ	30	Яйцеобразная форма (II)	Штефан Джеорджеску Горжан
КНИГИ ИДЕИ	33	Дан Григореску: Созвездие близнецы	Кэлин Дан
ПАМЯТИ	34	Мак Константинеску	Мирча Гроздя
	36	Журнал галерей	Вирджил Мокану
	39	Меридианны	
ОБЛОЖКА	I	Потребность в движении, акрил по полотну	Ион Сэлиштяну
	IV	Огороженное пространство, метал	Дору Ковриг

În cele trei decenii și jumătate care au trecut de la revoluția de eliberare, România a parcurs mai multe etape istorice, jalonate de uriașe prefaceri revoluționare, de mărețe realizări în toate domeniile de activitate.

Dînd dovadă de înaltă abnegație și devotament pentru cauza socialismului, a înfloririi patriei, învingînd greutăți de tot felul, clasa muncitoare, țărănimea și intelectualitatea, întregul nostru popor, urmînd cu încredere partidul, au înfăptuit revoluția democratică și revoluția socialistă, au desfășurat cu succes opera istorică de construcție socialistă, lichidînd pentru totdeauna exploatarea omului de către om, consolidînd noua orînduire și trecînd cu succes la făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate în România.

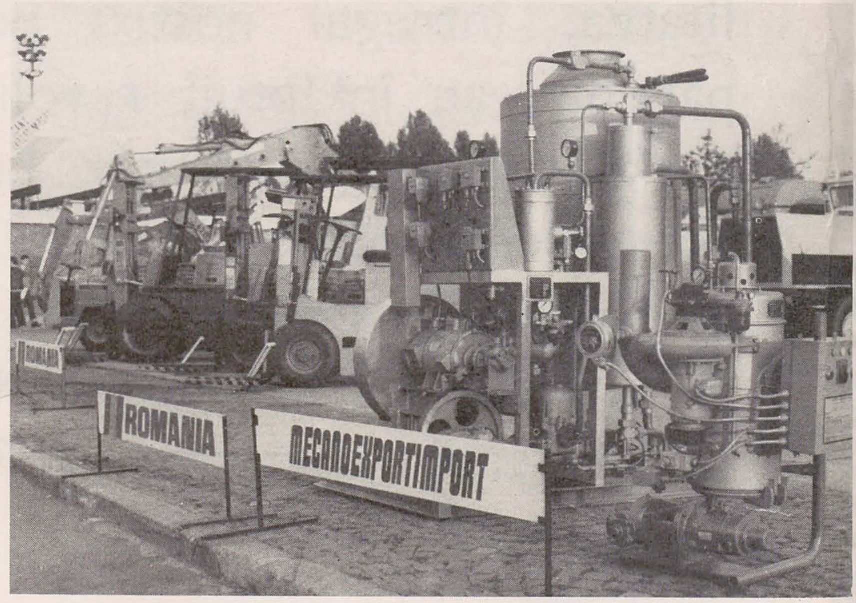
....

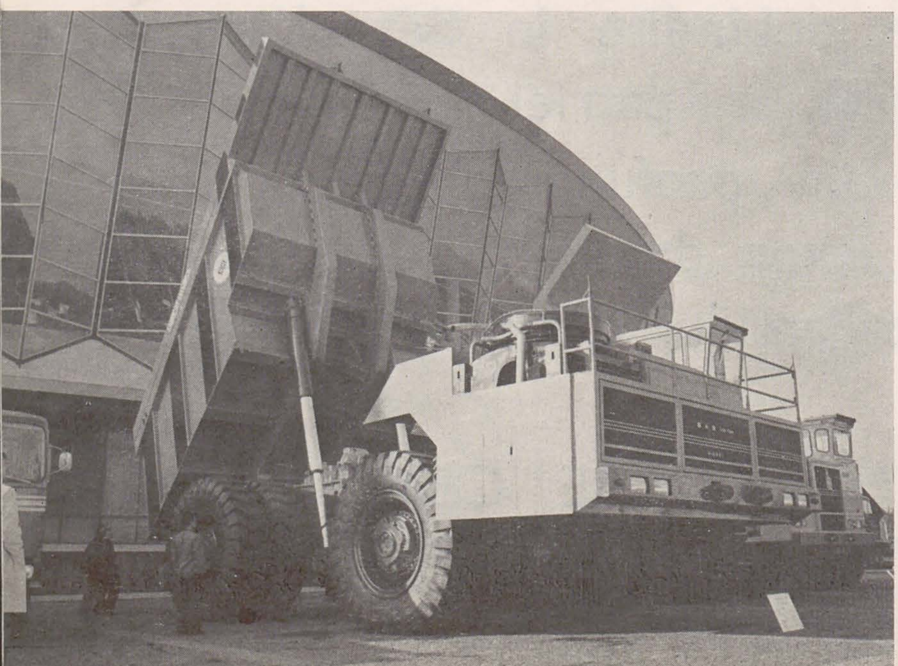
Uriașele realizări și succese dobîndite în dezvoltarea economico-socială multilaterală a patriei noastre în ultimii cinci ani generează un profund optimism în rîndurile poporului, sînt un izvor de adîncă încredere în justețea drumului pe care Partidul Comunist Român călăuzește întreaga națiune.

NICOLAE CEAUȘESCU

(DIN RAPORTUL LA CEL DE-AL XII-LEA CONGRES AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN)

RELATIILE SI SCHIMBURILE INTERNATIONALE
ALE RADIOTELEVIZIUNII ROMANE


ROMANIA
MECANOEXPORTIMPORT



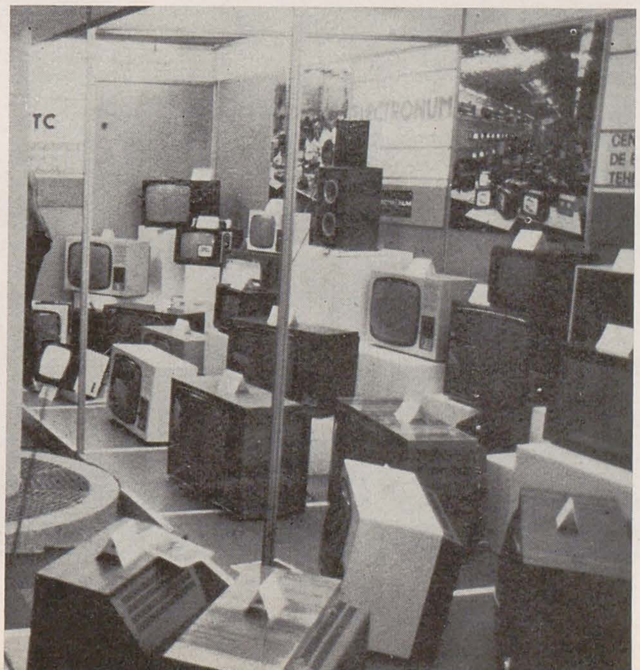
EREN '79

Tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, a inaugurat, în ziua de 4 octombrie, expoziția realizărilor economiei naționale — EREN '79 — și expoziția tehnică internațională — Tehnoexpo '79 — organizate la complexul expozițional din Piața Scînteii.

Expoziția realizărilor economiei naționale totalizează o suprafață de expunere de aproape 50 000 m² și reunește zeci de mii de produse în mare parte noi, unele veritabile premiere industriale, create de aproximativ o mie de unități productive, institute de cercetări și proiectări, întreprinderi de comerț exterior. EREN '79 este una dintre cele mai mari și complexe manifestări expoziționale organizate la noi pînă acum. S-a confirmat pe deplin că în potențialul actual al țării avem o bază trainică pentru dezvoltarea viitoare a României, strălucit prefigurată în documentele Congresului al XII-lea al partidului.

Semnificativ apare faptul că, de exemplu, din cele 1800 de exponate ale industriei constructoare de mașini prezentate la EREN, 60 la sută poartă emblema « produs nou » sau « produs modernizat », dovadă elocventă a ritmului susținut de înnoire în această ramură definitorie a progresului tehnic. Pe platformele în aer liber sînt expuse instalații de foraj, macarale de mare putere, mașini agricole, tractoare cu puteri de la 34 la 360 CP, autobasculante de la 10 la 100 de tone, avioane și elicoptere, utilaje tehnologice pentru industriile chimică, metalurgică sau energetică.

Standuri ale mai multor ramuri industriale oglindesc înfăptuirea programului de dezvoltare a producției bunurilor de consum elaborat din inițiativa și sub îndrumarea directă a tovarășului Nicolae Ceaușescu, program care se înscrie în preocupările constante ale partidului și statului nostru pentru creșterea neîntreruptă a nivelului de trai material și spiritual al poporului.



Expoziția se constituie, totodată, într-o grăitoare expresie a dezvoltării activității din domeniul muzicii, picturii, cinematografiei, teatrului, artei populare, ca urmare a grijii partidului pentru crearea unei culturi și a unei arte cu un bogat conținut educativ, caracterizate printr-un puternic spirit militant, revoluționar, patriotic, capabile să contribuie din plin, cu mijloace specifice, la formarea omului nou, constructor conștient și devotat al societății socialiste și comuniste în țara noastră. Apreciind rezultatele obținute, secretarul general al partidului arată că acestea pot și trebuie să fie din ce în ce mai bune și recomandă totodată ca plasticienii să întrețină legături mai strînse cu industria, îndeosebi cu industria ușoară, în scopul îmbunătățirii calităților estetice ale unor produse cum sînt țesăturile, articolele de îmbrăcăminte, sticlărie și alte bunuri de larg consum.

CONGRESULUI- OMAGIUL ARTIȘTILOR

Am urmărit împreună cu membrii obștei noastre lucrările marelui forum al comuniștilor români, moment de importanță capitală în istoria nouă a patriei. Fixînd cu inspirată clarviziune și implicată luciditate jaloanele ascensiunii României pe noi și din ce în ce mai înalte trepte ale civilizației și progresului, Congresul a prilejuit și afirmarea, într-o exemplară unitate, a voinței comuniștilor, a întregului popor, de a realege în înalta funcție de secretar general al partidului pe tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Ca pictor ce-și dedică orele de trudă din atelierul pasiunii și vocației celor mulți văd realegerea tovarășului Nicolae Ceaușescu și ca pe o chezășie a înfloririi fără precedent a artelor menite să pătrundă din ce în ce mai mult în existența cotidiană a celor care edifică, într-un pilduitor efort, civilizația socialistă. Un amplu program de lucru ne așteaptă pe toți, pictori, sculptori, graficieni sau artiști decoratori. Pe simezele sălilor de expoziții ca și în spațiile noilor centre urbane arta României socialiste va purta mai departe mesajul nostru de umanism și revoluționară implicare, închinat, pe limba culorilor și a formei, semenilor noștri. Vom răspunde astfel încrederii și atenției cu care de atîtea ori marele prieten al artelor tovarășul Nicolae Ceaușescu s-a apropiat de noi, de arta noastră.

VIOREL MĂRGINEAN, pictor

Ca delegat la Congres, am ascultat magistralul Raport prezentat de tovarășul Nicolae Ceaușescu și m-am bucurat împreună cu toți oamenii de artă de aprecierea realizărilor noastre, înțelegînd, în același timp, că întreaga noastră activitate trebuie să capete o nouă dimensiune, demnă de epoca pe care o trăim, de luminoasele perspective deschise de Congres.

M-a impresionat mai ales adevărul fundamental rostit de tovarășul Ceaușescu despre importanța hotărîtoare a prezenței artiștilor în procesul muncii, acolo unde se făuresc toate valorile, alături de constructorii civilizației noastre de azi și de mîine. Numai astfel operele noastre vor putea într-adevăr să reflecte plenar chipul patriei, să dea seamă despre măreția și eroismul oamenilor, să înnobileze ființa umană.

Am înțeles de asemenea cît de mult avem de făcut în domeniul artei de inspirație istorică. Ne lipsesc încă, cu toate realizările remarcabile, o serie de opere pe măsura evenimentelor și personalităților care au ilustrat istoria noastră frămîntată, lupta continuă a poporului pentru o viață demnă și liberă. Aceste lucrări, pătrunse de respectul adevărului istoric, trebuie să încorporeze sensibilitatea contemporană, viziunea noastră despre istorie și cultură.

Realegerea tovarășului Nicolae Ceaușescu — personalitate proeminentă a lumii contemporane, eminent teoretician și organizator al construcției socialiste — în funcția de secretar general al partidului, realegere pentru care și-a dat adeziunea însuflețită întregul popor, constituie și pentru oamenii de artă chezășia cea mai sigură a dezvoltării culturii umanist-revoluționare, pentru împlinirea înaltelor aspirații ale patriei.

În lumina imperativelor stabilite de Congres lucrez la un monument menit să omagieze eroica luptă a țăranilor maramureșeni din secolul al XVIII-lea pentru păstrarea ființei naționale, ca și la un ciclu inspirat de viața și munca de azi a minerilor de pe meleagurile unde trăiesc.

GHEZA VIDA, sculptor

Din toate capitolele proiectului de directive aprobat de Congresul al XII-lea rezultă pregnant că în următorii ani se va accentua afirmarea evoluției tehnico-științifice. Noua fază a dezvoltării societății noastre, rolul hotărîtor al științei în edificarea societății socialiste multilateral dezvoltate și a comunismului, dezbătute în cadrul Congresului al XII-lea, sînt ilustrate de Programul-Directivă de cercetare științifică, dezvoltare tehnologică și de introducere a progresului tehnic în perioada 1981—1990 și direcțiile principale pînă în anul 2000.

Programul arată că cercetarea și activitatea tehnologică trebuie să răspundă nu numai cerințelor planului cincinal și să contribuie la realizarea lui, ci să devanseze, în același timp, cu cel puțin cinci ani activitatea economică. Ca om de artă și profesor în domeniu, desfășurîndu-mi activitatea și în domeniul producției, am rămas profund impresionat de grandioasele obiective ce au fost dezbătute și aprobate în cadrul Congresului. Dacă cercetarea și activitatea tehnologică trebuie să devanseze cu cel puțin cinci ani activitatea economică, activitatea artistică cum va răspunde pentru a fi în pas cu celelalte sectoare? Va trebui să gîndim la nivelul anului 2000, pentru a concepe și realiza creații valabile pentru epoca noastră.

Prezența scenografiei pe diversele scene ale țării, în sălile de cinematograf sau pe micul ecran, prin exponate necunoscute marelui public pe simezele diverselor expoziții, vine să confirme activitatea prodigioasă a creatorilor din domeniu. Datorită activității acestora cît și trăsăturii caracterizante pentru spectacol: prezența în actualitate, scenografia, părtașă la realizarea acestuia, este o artă « la zi », răspunzînd sarcinilor ce revin tuturor autorilor de a prelua și dezbate marile probleme ale societății pe care o făurim, participînd activ la îmbogățirea climatului nostru spiritual.

Strîns legată de materie, ca suport al realizărilor scenografice, dependentă de dezvoltarea tehnicii și științei, cărora le-a datorat cele mai însemnate condiții de creare a spectacolului, scenografia își găsește, ca și spectacolul de altfel, o trambulină solidă pentru a putea concepe și realiza cele mai noi și mai diverse creații, modalități noi de concepere. Țelul nostru fiind acela de a extrage din realitatea din jur, pe baza concepției materialiste despre lume, ceea ce este demn de remarcat și de a-l prezenta prin semne de comunicare la zi spectatorilor noștri, de a-i da un anume sens, în bucuria unei întîlniri cu oameni adevărați, cu bucuriile și durerile care-i definesc.

Hotărîrile luate la Congresul al XII-lea ne impun a socoti că:

Este momentul de a ne convinge că menirea noastră nu este doar aceea de a bucura ochii sufletului, de a pune întrebări pentru a afla răscolitoare răspunsuri doar în spațiul ramei scenei, a marelui și micului ecran, ci de a ieși în viața ce palpită în jurul nostru, făurind un cadru de viață demn de epoca în care trăim.

Este momentul să arătăm că integrarea artistului în viața semenilor noștri nu se face doar prin pecetea pe care creatorul o pune pe opera creată în « atelier » ci și prin prezența lui în cotidian; să-l deranjeze urîtul care adeseori se strecoară pe lîngă el, să nu-i fie indiferent că acesta există.

Este momentul ca arta să iasă « în stradă », pentru a transforma ambianța din jurul nostru, pentru a ne da siguranța că rostul creatorului de artă este de a împărți tuturora frumusețea descoperită de el.

TRAIAN NIȚESCU, scenograf

Împreună cu întregul nostru popor, artiștii plastici din toate generațiile au urmărit cu deosebită atenție și satisfacție lucrările recentului Congres al partidului și ne bucurăm că, alături de celelalte domenii ale creației, pictura, sculptura, artele decorative și decorativ-monumentale, vor cunoaște în viitor o și mai largă dezvoltare, contribuind astfel prin mijloacele specifice la dezvoltarea multilaterală a spiritualității omului nou, pentru ca, în felul acesta, întreaga populație a țării să se poată bucura din plin de nobilele satisfacții ale artei, urcînd o nouă treaptă a civilizației noastre socialiste.

În anii ce vin, creatorului de artă îi revine astfel o datorie de onoare și o înaltă responsabilitate socială. Continuînd și îmbogățind vechi tradiții artistice, slujite de talentul unor înaintași cu care pe drept cuvînt ne mîndrim, artiștii epocii noastre, mobilizați de îndrăznețul plan de dezvoltare în perspectivă a patriei, vor găsi în ființa lor sporite energii creatoare pentru a realiza, la un înalt nivel calitativ, noi și importante lucrări în toate domeniile de creație.

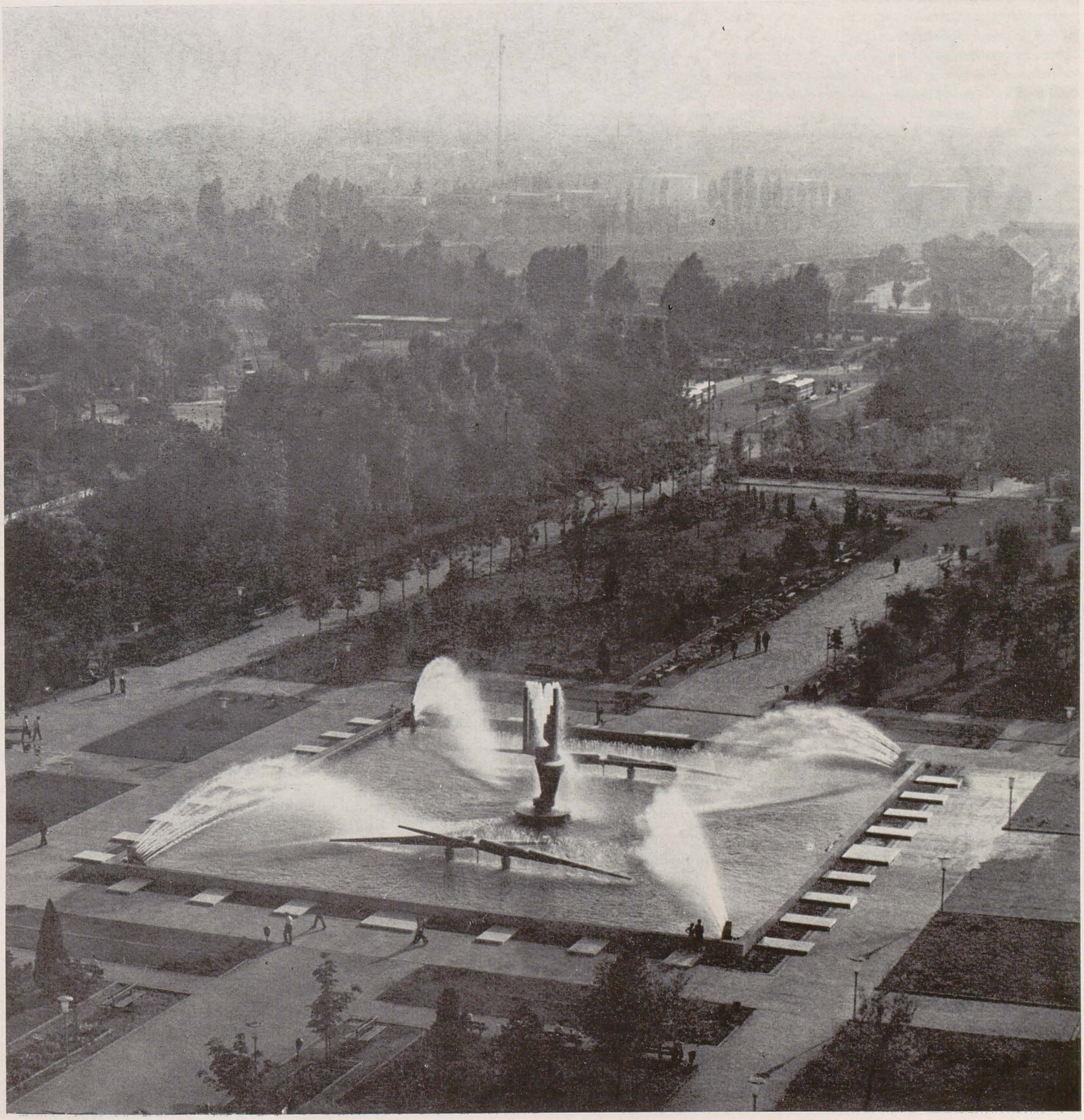
Cunoscînd mai îndeaproape efortul și activitatea multiplă în toate domeniile unde se creează bunurile materiale și spirituale, cunoscînd și trăind alături de semenii noștri care aduc schimbări uimitoare în înfățișarea peisajului patriei, arta plastică va dobîndi neîndoielnic un spor de expresivitate, o mai adîncă implicare în viața socială, în sentimentele și năzuințele oamenilor care înfăptuiesc cu elan hotărîrile celui de al XII-lea Congres al Partidului.

Faptele de eroism în muncă vor căpăta astfel întruchipare artistică, rămînînd pentru viitoarele generații ca o grăitoare mărturie a epocii noastre. Elanul constructiv al deceniilor de după eliberare a dus la o nemaiîntîlnită dezvoltare a orașelor, a unor fabrici și uzine complexe, care au schimbat radical profilul social și economic al civilizației românești. Apariția în peisajul citadin a unor impunătoare edificii social-culturale slujind dezvoltarea vieții spirituale ne impun nouă artiștilor un nou ritm al activității, o mai adîncă cunoaștere a acestor înfăptuiri, pentru a le reda transfigurate în opere de artă cît mai convingătoare, viguros concepute și cu o bogată încărcătură emoțională.

Forța conducătoare a țării, partidul, secretarul său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, recent reales în această funcție, ne cere nouă artiștilor ca să răspundem cu măiestrie la sarcinile noi izvorîte din impetuoasa dezvoltare a vieții, prin realizarea unor monumente, mozaicuri, tapiserii, fîntîni care să împodobească noile edificii ca și parcurile și piețele orașelor. Toate aceste lucrări, ca și expozițiile noastre, ca și obiectul de artă din expoziție, ca și obiectele create de artiști pentru împodobirea fiecărui cămin, vor contribui la formarea gustului pentru frumos, la dezvoltarea multilaterală a personalității umane, țel suprem al programului partidului nostru.

GHEORGHE SPIRIDON, pictor

DIRECȚII și TENDINȚE în ARTA MONUMENTALĂ din România socialistă



CONSTANTIN LUCACI: *Fîntîna din Constanța*, 1973

Direcţii şi tendinţe în arta monumentală din România socialistă

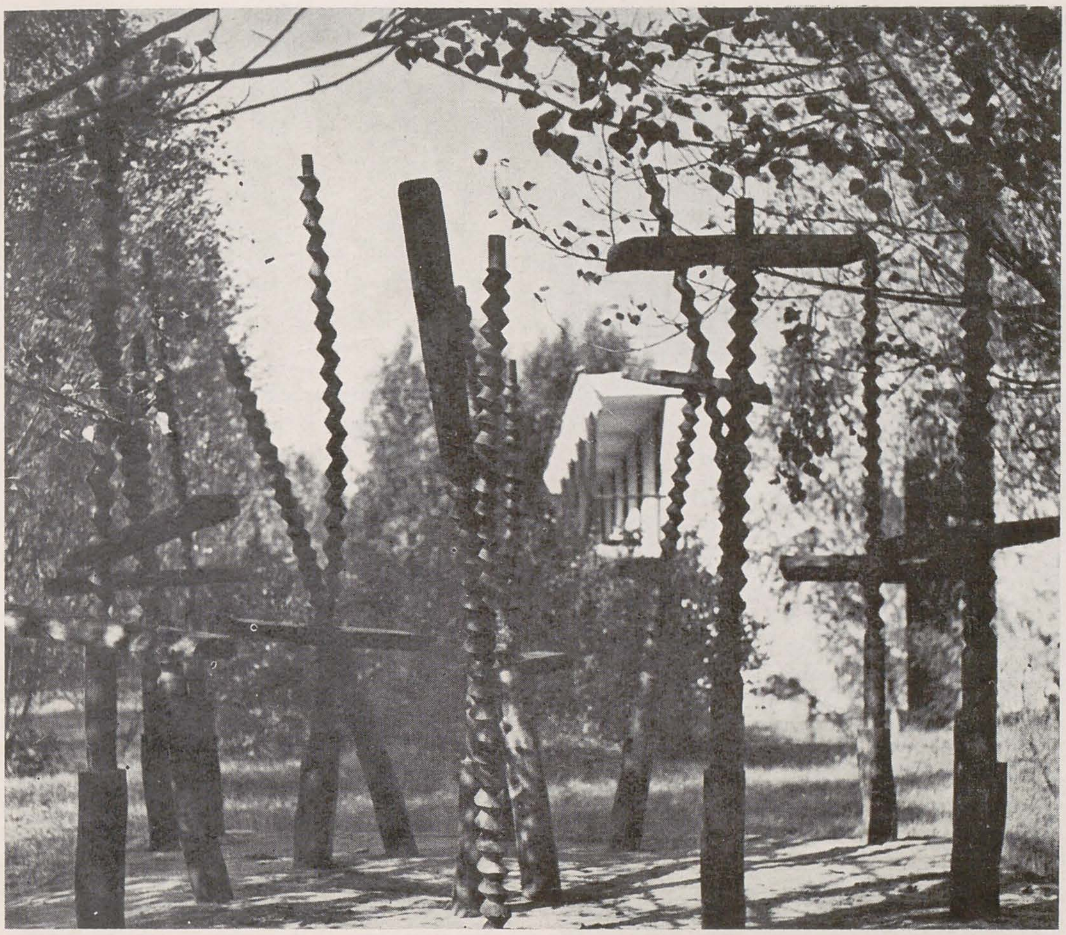
În cei 35 de ani ce s-au scurs de la Eliberare, România a cunoscut o perioadă deosebit de rodnică în domeniul artei şi decoraţiei monumentale, atît din punct de vedere cantitativ, cît şi al diversităţii formelor de expresie. Rod al unui mare număr de artişti monumentalişti — astăzi alcătuind o veritabilă şcoală — « arta formelor majore » absoarbe o proporţie din ce în ce mai mare a efortului de creaţie contemporană, a preocupărilor arhitecturii şi plasticii naţionale şi a interesului edilitar. Timpul a permis sedimentarea opiniilor asupra celor mai multe lucrări realizate — fie monumente, fie picturi murale sau forme spaţiale ridicate în noile oraşe — aşa încît o privire analitică asupra evoluţiei artistice, a preocupărilor estetice şi finalizării acestora este nu numai posibilă în momentul de faţă, dar şi de dorit — atît pentru definirea unei epoci, cît şi pentru identificarea perspectivelor în viitorul mai mult sau mai puţin depărtat. Consideraţiile din acest articol se referă la principalele ramuri de creaţie, luate pe rînd, cu întîietatea acordată monumentelor, dar fără omisiunea niciunui domeniu de activitate monumentală în care s-au înregistrat rezultate artistice pozitive.

Sculptura monumentală de « plein air » s-a menţinut într-o copleşitoare proporţie în limitele unor viziuni personale de factură clasică, înţelegînd prin acest termen figuraţia umană tradiţională, tratată accesibil tuturor, în scopul unei cît mai vaste audienţe şi totodată urmărind echilibrul stabil între raţiune şi sensibilitate. Modelele aflate pe socluri din epoca interbelică, sau chiar de la începutul secolului, s-au repetat adesecri, cu mici variaţii de natură scenografică, tinzînd să înlăture amintirea opiniei sarcastice a lui Brâncuşi — asupra « cadavrului în redingotă ». Dar în acelaşi timp artiştii au îmbogăţit noţiunea de « clasic » prin deliberate şi aprofundate detalieri ale atitudinii şi gesticii modelului, pentru a-i contura profilul şi a-i sublinia trăsăturile esenţiale. Arareori asemenea detalii au urmărit expresivitatea, într-o încercare eroică de a reuni două concepţii total diferite într-o sinteză originală de natură « clasic-expresionistă ». Asemănarea cu chipul eroului imortalizat — aşa cum ni l-a transmis istoria prin gravuri şi stampe, iar în ultimul veac în fotografii, a precumpănit în toate monumentele şi în mai toate statuile ce evocau o personalitate. Chiar atunci cînd Gheorghe Anghel l-a reprezentat pe Mihail Eminescu în postura legendarului său « Făt-Frumos din lacrimă » (1965 — Grădina Ateneului din Bucureşti) capul statuii păstrează cu pioasă fidelitate trăsăturile de tinereţe ale poetului, aşa cum le ilustrează mărturiile epocii. Iar în rarele sculpturi monumentale de expresie (« Bălcescu » de Mircea Spătaru la Cristuru Secuiesc, « Ion Andreescu » de Paul Vasilescu la Buzău, şi « Petru Muşat » la Suceava, de acelaşi autor,

PAUL VASILESCU: Ion Andreescu; EUGEN POPA: Mozaic, Casa de cultură a sindicatelor, Buzău, 1972

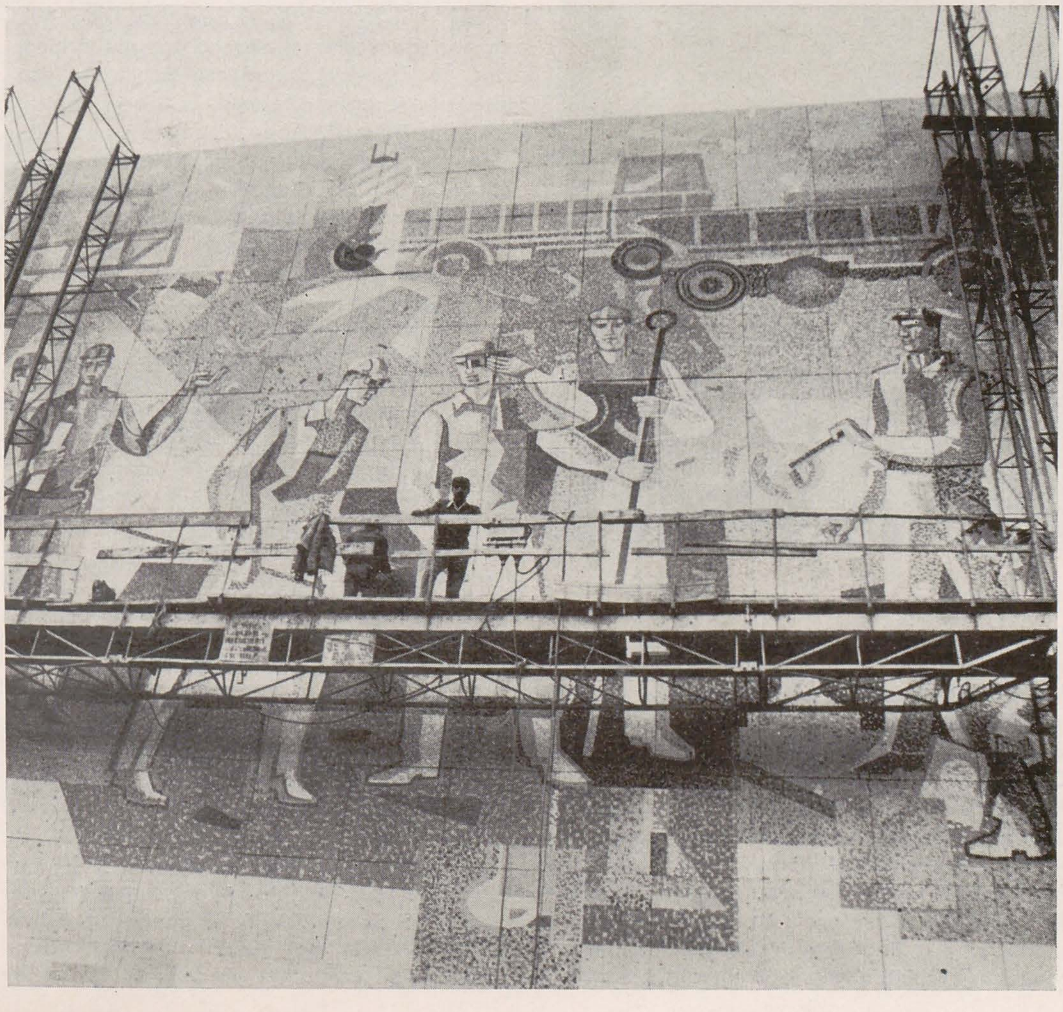
ADALBERT LUCA: Mozaic la Universitatea din Timişoara

Direcții și tendințe în arta monumentală din România socialistă



GEORGE APOSTU: *Fluturi, Costinești, lemn*

EFTIMIE MODÂLCĂ și colaboratori: *Mozaic la fabrica de autocamioane Brașov, 1979*



« George Bacovia » de Constantin Popovici la Bacău) autorii au evitat orice deformare sau exacerbare de amănunt facial, pentru a nu crea nedumeriri în publicul credincios tradiției și — totodată — insistînd asupra expresiei ce rezultă din atitudini și din amănuntele de tratare a corpului și veșmintelor. O excepție la această constatare este monumentul țăranilor martiri din Moisei (autor Gheza Vida — 1965) în care chipurile tăiate în lemn urmăresc efecte de expresie dramatice, peste preocupările de asemănare.

Sculptura de factură clasică a primit uneori influențe impresioniste, îndeosebi în sensibilități de modelaj sau în atenția acordată cizelării bronzului sau polisării marmurei, în scopul exploatării și amplificării efectelor de lumină (vizibilă această constatare în monumentele ecvestre « Decebal » de Ion Jalea — Deva, 1976, și « Ștefan cel Mare » de Mircea Ștefănescu, Podul Înalt — Vaslui, 1975). Desigur însă aceste influențe se înscriu într-o tradiție îndelungată, începută de Dimitrie Paciurea, și pe care artiștii au adoptat-o și asimilat-o, corespunzătoare fiind unor profunde resorturi lirice, proprii temperamentului nostru național.

Viguros, original, cu multiple rezonanțe psihologice, expresionismul s-a afirmat în România în anii din urmă mai ales în portretul sculptat, îmbogățindu-l considerabil ca arie de inspirație și diversificîndu-l necontenit, parcă pentru a ilustra concret lumea omului contemporan. Eroii — personagii istorice, oameni de știință și cultură, anonimii de pe stradă sau componenții tradiționali ai familiei, oamenii muncii de pretutindeni, relevă cu toții în tratarea artiștilor expresioniști o tensiune interioară adeseori împinsă pînă la dramă. Tumultul acestor ani, problemele esențiale ale secolului, efortul de înălțare spre lumină și fericire, chiar și angoasele inerente marilor prefaceri, își găsesc ecoul în severitatea cioplíturii în lemn sau piatră, sau în detalierea migăloasă a chipului modelat pentru bronz. Tipul de expresionism românesc actual refuză în general accentele disperate, efuziunile ieșite din limitele naturalului, grotescul frust, caricatura umană sau martiriul figurii în reprezentări monstruoase. Lirismul nostru latin e atît de prezent, încît elementele de expresie se supun în alcătuirea și rezonanța lor unei eredități ce se manifestă cu reținere și adeseori cu discretă relevare a tensiunii interioare, dar cu viguroasă forță de convingere. (Portretul lui « George Călinescu » de Vasile Gorduz — 1978, orașul Gheorghe Gheorghiu-Dej ; « Henri Catargi » de același autor — 1976).

Dacă aproape toți sculptorii monumentaliști ai epocii noastre nu s-au oprit la suprarealism, fiindcă arta de for consacră triumful existenței, nu al fantasticului, foarte mulți au optat pentru sculptura decorativă, înțelegînd prin acest termen formele tridimensionale care completează și articulează arhitectura de astăzi — geometrică prin concepție

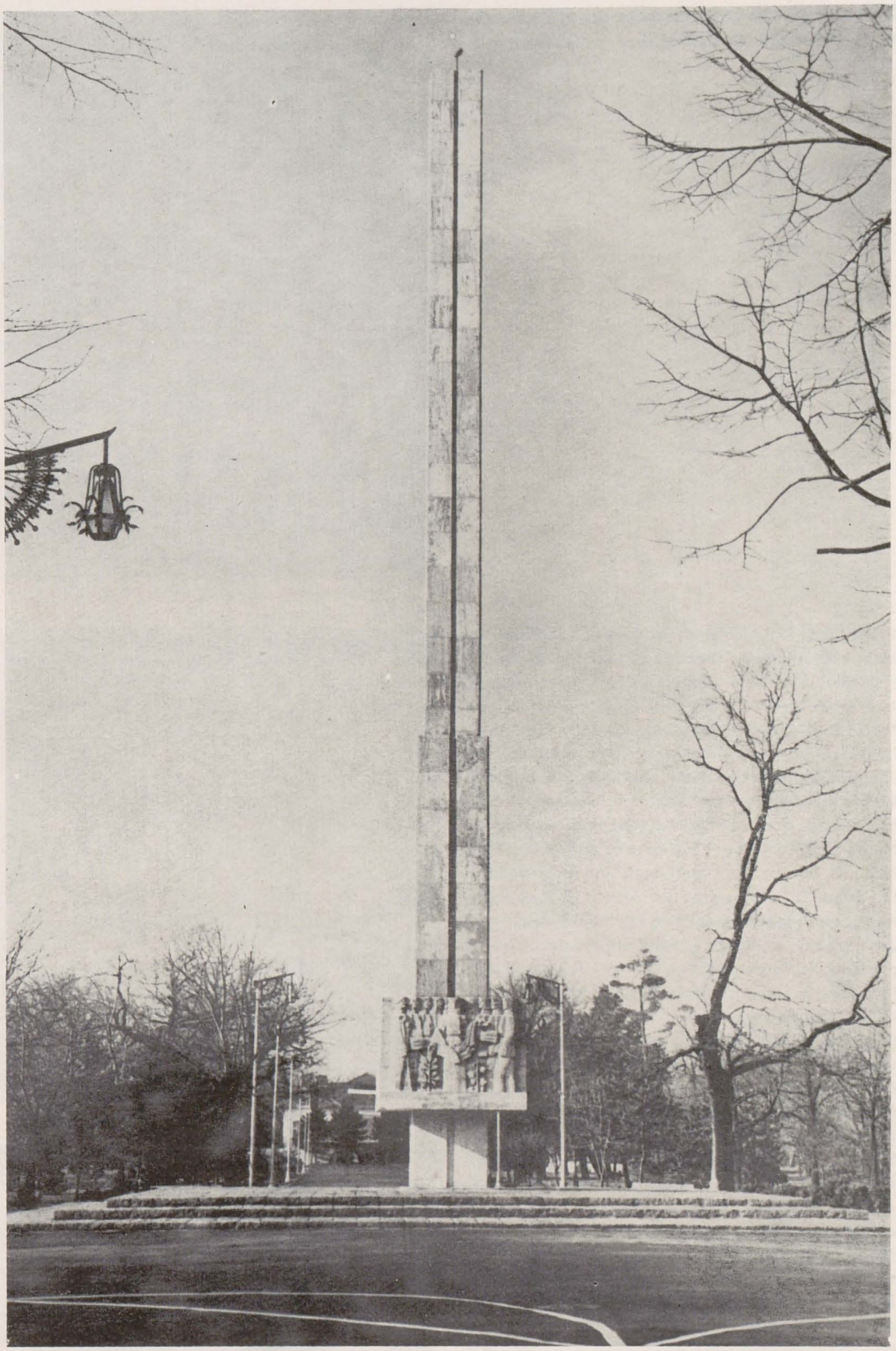
EFTIMIE BÂRLEANU: *Ştefan cel Mare, Suceava, bronz*

şi structură. Apariţia în oraşele noastre a unor coloane şi obeliscuri, parţial decorate cu figuri, stîlpi cu funcţiuni decorative, grupuri din forme ceramice sau din piatră, reliefuri murale şi pereţi sculptaţi, este de dată relativ recentă şi îşi găseşte o ilustrare izbutită îndeosebi pe litoral (Costineşti, Olimp, Mamaia) dar şi în centre reamenajate radical ca arhitectură (Galaţi-Ţiglina, Turnu Severin, Buzău, Focşani etc.). În toate asemenea lucrări, sculptorii au lucrat mînă-n mînă cu arhitecţii proiectanţi, într-o colaborare care viza coeziunea şi unitatea de ansamblu, cu rezultatele ample obţinute în estetica urbană contemporană şi cu lăsarea pe al doilea plan a elementului plastic de tradiţie (configurarea unor sculpturi autonome). S-au realizat desigur şi statui sau compoziţii tridimensionale cu caracter monumental (Ion Irimescu « Maternitate » — Mangalia 1964; Gh. Coman « Vasile Cârlova » — Buzău 1969 ş.a.) în viziune figurativ-decorativă sau adeseori reliefuri în metal, cu destinaţie de interioare somptuare (săli de primire, holuri centrale, etc.) — precum şi piese abstract-decorative, cu sugestii folclorice sau mitice, acestea din urmă pretîndu-se la tratarea frustă în lemn cioplit sau piatră, cu directe implicaţii în tradiţia noastră (« Familia » de Gh. Iliescu-Călineşti — Costineşti; « Vatra » de Florin Codre — Parcul « Crîng » din Buzău; « Pasărea albastră » de Ovidiu Maitec — Teatrul Naţional din Bucureşti) — lucrări în care abstractul-decorativ lasă locul uneori unui strict expresionism. În atare rezolvări, sculptorii s-au putut desfăşura liber, fără tutela arhitecturii, de aceea contribuţia lor la înnoirea genului şi personalizarea spaţiului ne apare mai pregnant şi mai substanţială. Totodată introducerea lemnului ca material definitiv în sculptura monumentală reprezintă o îndrăzneaţă inovaţie, menită să încălzească sobrietatea adeseori monotonă a arhitecturii moderne şi să-i confere un element de tradiţie specific românească, pe lîngă preţiozitatea nuanţată a fibrei vii. Cum o mare parte din sculptura populară de la noi este abstractă prin concepţie şi simbolică, trecerea la o sculptură monumental-decorativă, care să marcheze epoca industrială în care trăim, se poate face organic, printr-o inteligentă selecţie şi abstragere operată de sculptorii care se înscriu pe linia decorativismului de astăzi, ca şi de cei ce lucrează în sculptura ambientală, pe care nu o putem ignora, ea fiind aproape de domeniul menţionat (amintim sculpturile ambientale din fier vopsit, realizate la Galaţi în 1976—77 pe esplanada Dunării, care prin grandoarea şi eleganţa lor pot dobîndi statut de « lucrări monumental-decorative », cu deosebire cele semnate de artişti ca George Apostu, Constantin Popovici, Ernest Kasnovschi ş.a.). Rezumînd tendinţele principale din sculptura monumentală de la noi, constatăm că expresionismul şi decorativismul coexistă fără să se excludă, rezervîndu-şi fiecare teme şi teritorii de aplicaţie distinctă, constituind direcţii noi, alături de arta de tradiţie figurativă clasică, avînd domeniul de preferinţă al monumentelor.

Trecerea de la tridimensional la bidimensional o alcătuiesc într-o largă măsură acele lucrări puternic înrădăcinate în trecutul nostru, care sînt fîntînile, fie constituite numai din forme strict sculpturale, fie compuse din planuri sau din bazine-vască, decorate cu mozaicuri de ceramică, piatră sau din Murano, — fie mixte. Lucrări cu caracter funcţional bine profilat, fîntînile şi-au găsit în arhitectura oraşelor ţării un spaţiu potrivit reînnoirii renumelui lor de origine rustică şi ridicării acestuia la nivelul de artă monumental-decorativă. Exemplele cele mai marcante ca spectaculozitate şi inovaţie sînt cele două lucrări în metal inoxidabil semnate de Constantin Lucaci — prima la Constanţa (1974, Piaţa Gării), a doua la Drobeta-Turnu Severin (1979). Dar în ultimele trei decenii se mai pot consemna şi alte încercări şi experienţe, fie în mozaic (Mac Constantinescu la Bucureşti şi Galaţi, aci împreună cu Stela Gănescu) — fie în beton (Constantin Baraschi la Galaţi-Ţiglina) — fie în Murano (Mioara Minulescu la Bucureşti) — fie în ciment alb (Edith Orlovschi la Olimp), lucrări ce şi-au cîştigat o notorietate urbanistică şi care se înscriu de

asemenea printre noile tendințe decorativ-monumentale.

Față de sculptură, pictura monumentală a evoluat mult mai radical și mai surprinzător. Deoarece — pe de o parte — fresca aproape a dispărut (greu compatibilă cu arhitectura geometrică și cu durată restrînsă față de noile materiale) iar pe de altă parte fiindcă ilustrativismul promovat de pictura murală în tempera sau frescă cedează pasul decorativismului, reprezentat de domeniul renăscut al mozaicului. Mult mai variat, cu posibilități de exprimare multiple și moderne în linie și culoare, scînteind în soare și pretîndu-se la jocuri de umbră și lumină, prin denivelări ingenios distribuite, mozaicul și-a găsit ca material preferat în țara noastră, în ultimii ani, piatra naturală (marmura albă, roză sau neagră, bazaltul, piatra de Bampotoc sau de Căpriori, etc.). Pictură decorativă de factură clasică, mozaicul de astăzi — în piatră sau ceramică — se resimte de influențe din arta universală. De la organizări complexe, desfășurate în mase umane, alcătuind teme cu semnificații majore, pînă la subtila placare a unui perete cu o suprafață discret colorată, formată dintr-o țesătură abstract-decorativă (vezi mozaicul din Tîrgu Secuiesc realizat de Mihai Horea în 1975), diversificarea genului permite manifestări foarte personale. În acestea se pot vedea înlănțuite adeseori, în afara figurației de tradiție, elemente cubiste, altele de expresie, alegorice sau simbolice, sau chiar de orientare abstract-informală (Gheorghe Iacob la Ploiești — 1969 și la Brăila — 1971).



GHEORGHE COMAN: Obeliscul « Buzău 1600 », piatră

În afară de mozaic — care cunoaște în prezent realizări de sute de metri (lucrările de la Pitești, Ploiești, Giurgiu, Turnu Măgurele — executate în 1978 de Marin Predescu, Ion Bitzan, Viorel Mărginean, Vasile Celmare, Ovidiu Paștina, Eugen Popa, Gina Hagiu, Ion Stendl ș.a.) — celelalte tehnici de pictură murală au fost utilizate sporadic. Vom menționa cele ce s-au remarcat pentru nivelul lor artistic, pentru unele inovații sau experiențe. Frescă tradițională s-a făcut numai în interioare de clădiri cu vechime de peste 80—100 de ani, și aproape întotdeauna pe teme istorice (« Din trecutul Dobrogei » — Constanța 1965, Palatul Administrativ, autori Gh. Popescu și Nuni Dona; « Istoricul Bucureștilor » — Primăria Capitalei 1970, autoare Nuni Dona; « Nașterea poporului român » de Sabin Bălașa și « Întemeierea Țărilor Române » de Ion Nicodim — Muzeul Militar Central, București 1975).

Uleiul pe pînză maruflată s-a aplicat în cîteva situații speciale de asemenea în clădiri mai vechi (Palatul Marii Adunări Naționale 1956, « Eliberarea » și « Independența » — Palatul Republicii 1973, « Momente din trecutul românesc » — autori în ambele lucrări Ștefan Constantinescu și Gh. Labin; Universitatea « Alexandru Ioan Cuza », Iași 1969, două panouri de Sabin Bălașa, « Omagiu înaintașilor » și « Tineret »).

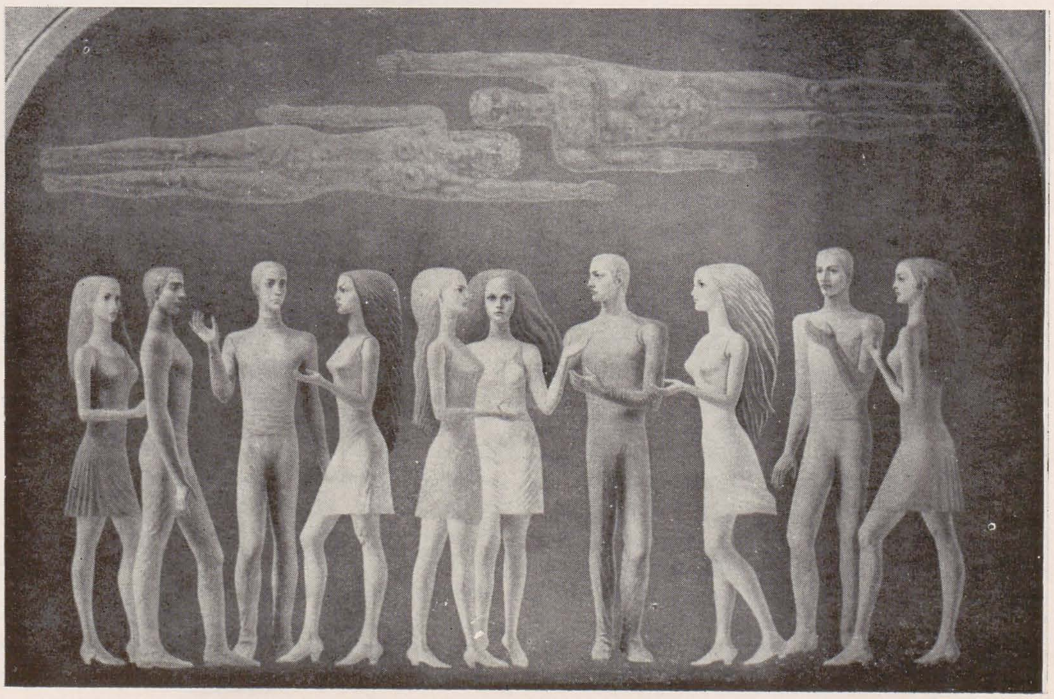
Tehnică de tradiție barocă, pînza maruflată permite o mare durată a lucrării, prin curățirea și restaurarea ei în condiții normale, dar aplicarea ei nu se potrivește arhitecturii contemporane. De aceea autorii menționați au păstrat viziunea narativ-descriptivă ce decurge din secolul XIX, nu fără înnoiri, fie alegorice, fie compoziționale. În perioada ultimelor trei decenii s-au realizat puține vitralii în România, majoritatea cu caracter experimental, materialul indigen — singurul la îndemînă — fiind încă puțin cunoscut. Printre artiștii ce s-au încumetat să atace acest domeniu semnalăm pe Dan Parocescu, Spiru Chintilă, Corneliu Ionescu, Vitalie Nereuță, Stelian Borteanu, Ion Brodeală — în lucrări semnate la București, Focșani, Iași, Băile Felix, etc. Încercări mai îndrăznețe s-au făcut în domeniul apropiat al sticlei, în panouri decorative de amploare, uneori combinate cu ceramică și metal. Pentru efectul lor cităm panourile semnate de Zoe Băicoianu și Dan Parocescu la Constanța (Portul Tomis 1964) și la București (Institutul Botanic).

Direcţii şi tendinţe în arta monumentală din România socialistă

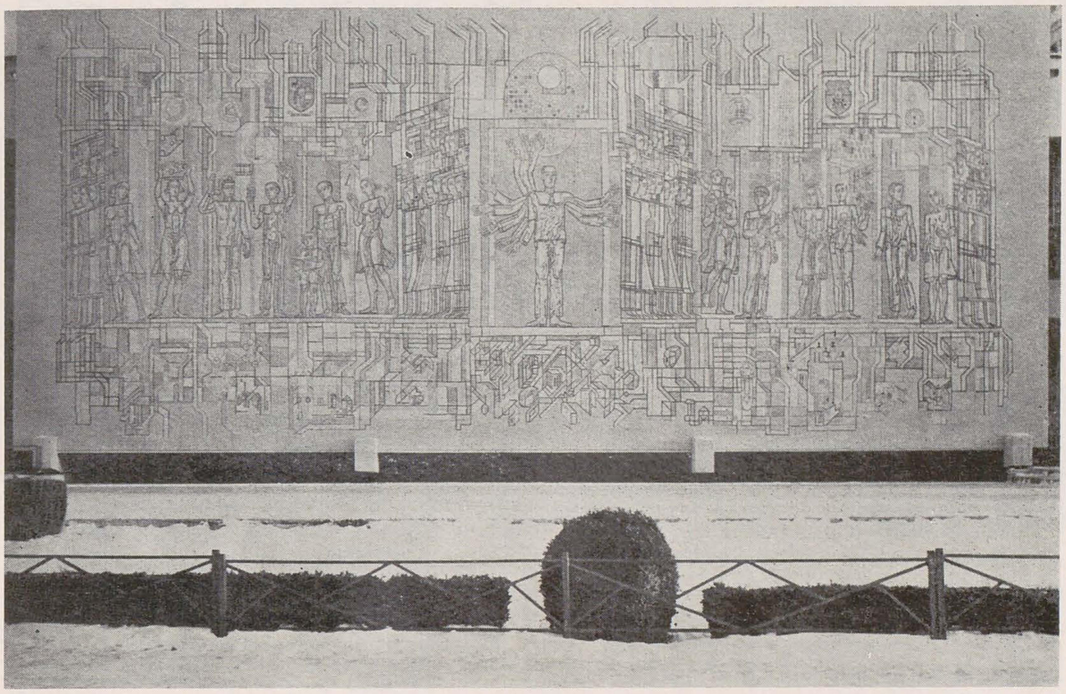
SILVIU BĂIAŞ, ETHEL LUCACI BĂIAŞ: *Relief din beton colorat şi mozaic marmură, Mamaia, piscina Olimpic*

HORIA FLĂMÂNDU: *Încoronarea lui Mihai Viteazul, Alba-Iulia, bronz*

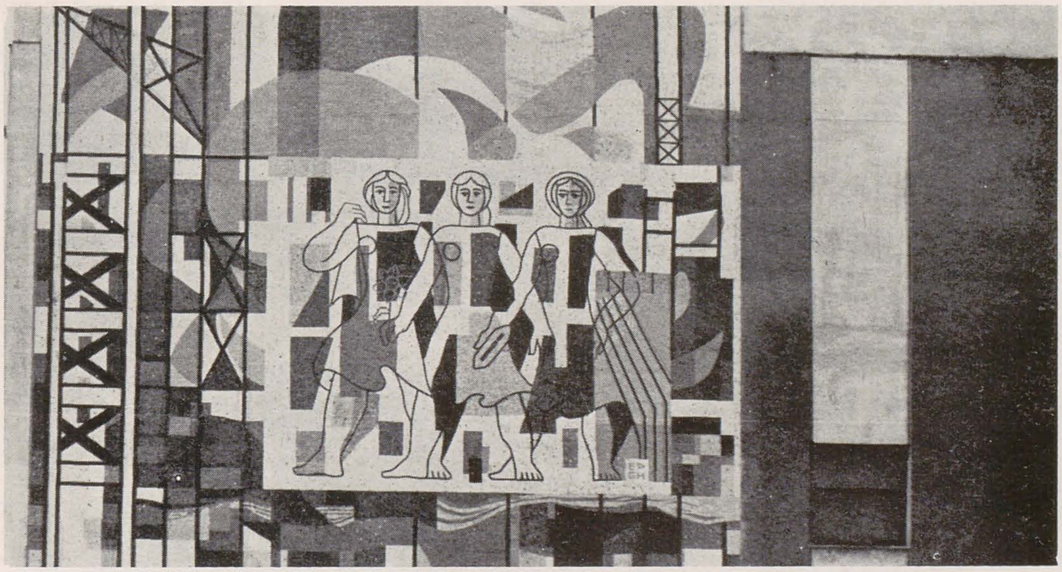
SABIN BĂLAŞA: *Tinereţe, Universitatea din Iaşi, panou pictat, 1969*



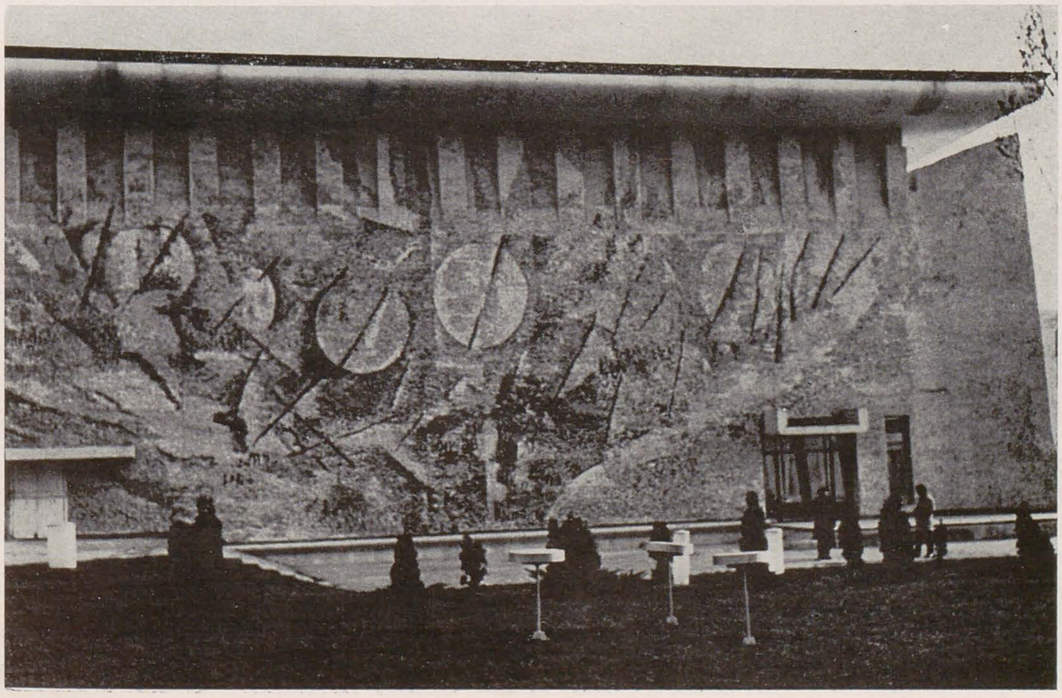
Poate cea mai dinamică activitate creatoare în arta monumentală românească s-a desfăşurat în domeniul tapiseriei. Derivată direct din pictură, tratată decorativ, după canoanele moştenite din trecutul folcloric (războiul înalt) — aşa cum excelaseră păretarele maramureşene sau moldoveneşti, dar păstrînd amintiri şi din epoca de glorie a ţesăturilor medievale domneşti, cu caracter princiar sau religios (secolele XV—XVIII), tapiseria monumentală contemporană apare prima oară la noi în 1964, în expoziţia republicană în care pictorul Ion Nicodim a prezentat lucrarea « Cîntare omului », efort viguros de înnoire a genului şi de ridicare a acestuia la o viziune globală universală. Influenţa şcolii moderne de tapiserie franceză (Lurçat, Picart le Dou, Braque) — decelabilă atît în lucrarea citată, cît şi în altele ce au urmat, a fost de scurtă durată şi a reprezentat o grefă fertilă, efectuată asupra unui puternic contingent de artişti (mai ales pictori) care au meritul de a fi preluat singuri revigorarea domeniului. Lucrările cele mai semnificative s-au realizat pentru clădiri publice, culturale, muzee, hoteluri şi localuri de odihnă, — fie cu tematică istorică, fie cu profil strict decorativ. Orientările estetice se pot limita la două principale direcţii: aceea — prevalentă — decurgînd din tradiţie, cu prelucrarea folclorului în linii conforme rigorii secolului nostru şi folosind simbolurile româneşti într-o arie largă de interpretări decorative, şi aceea de factură geometrică, raţională, mai aproape de picturalitatea pură, oglindită în compoziţii abstracte în care organizarea cromaticii în pete mari de culoare sau în alternări de nuanţe jucate caleidoscopic, constituie efortul esenţial. Din prima orientare menţionăm lucrările de la Muzeul Ţării Crişurilor (Oradea, 1970, proiectantă Maria Mihalache Blendea, ciclul « Anotimpuri »), tapiseria « Delta Dunării » (Tulcea, 1968, Hotel ONT, autoare Graziella Stoichiţă), lucrările de mai mici dimensiuni semnate de Aurelia Ghiaţă, Lucreţia Pacea şi mai ales de regretata Mimi Podeanu (« Măşti », « Păuni », « Viţă de vie »). Tapiserii cu teme istorice, în aceeaşi viziune de tradiţie, tratate în compoziţii cu personagii numeroase sau în portrete alegorice, au fost semnate de Vladimir Şetran



VASILE CELMARE, VIOREL MĂRGINEAN, OVIDIU PAȘTINA: Eroismul clasei muncitoare în opera de industrializare a țării, mozaic, Ploiești
EUGEN POPA, GINA HAGIU: Eroismul clasei muncitoare în opera de industrializare a țării, mozaic ceramic, « Danubiana », Giurgiu



CONSTANTIN CRĂCIUN, MIHAI HOREA, PAUL GHERASIM, MIRCEA VELEA, CONSTANTIN BERDILĂ: Cîntare Țării de Sus, mozaic din piatră naturală, Casa de cultură a sindicatelor, Suceava, 1972



Direcții și tendințe în arta monumentală din România socialistă

« Nașterea poporului român », 1972), Ileana Balotă (« Dimitrie Cantemir », 1973), Theodora și Ion Stendl (« Mihai Viteazul », 1976), Dumitru Grigoraș, Gheorghe Spiridon, Nicolae Groza ș.a. — ultima și cea mai amplă fiind « Pagini de istorie » de Gheorghe Șaru și Liana Șaru, pentru Muzeul memorial Alexandru Ioan Cuza din Ruginoasa. Din a doua tendință menționăm lucrările Anei Lupaș (la Iași și Cluj-Napoca) despre care critica a consemnat îndrăzneala înnoitoare și semnificațiile sugerate de soluții.

Momentul de culme pentru tapiseria monumentală românească l-a reprezentat realizarea celor trei lucrări de proporții neîntîlnite nu numai la noi, dar chiar în întreaga Europă modernă (100—150 m.p.) — la Teatrul Național din București: « Omul » (autori Ion și Ariana Nicodim), « Omagiu » (Virgil Almășanu, Gheorghe și Viorica Iacob) și « Din istoria teatrului » (Șerban Gabrea și Florin Ciubotaru), toate trei montate în perioada 1977—1979. Lucrări de concepție, cu profunde semnificații general-umane, tapiseriile amintite au darul de a alcătui un ansamblu monumental coherent, cu toate deosebirile radicale de viziune ale autorilor, sinteze complexe de elemente specifice și de formule contemporane perfect închegate. Interesul considerabil stîrnit în public și în lumea artistică de succesul lor constituie totodată un punct de pornire al unei noi etape, superioară celei începută în 1964. Tapiseria monumentală românească devine un cîmp de confruntări și împliniri majore, intens solicitat de comanda socială, definitiv cîștigată de valoarea genului.

Cu toată varietatea uneori derutantă a problemelor ce se ivesc în arta și decorația monumentală de la noi, putem constata unele trăsături cu valoare de certitudine pentru toate domeniile prospectate și anume:
— direcțiile de dezvoltare afirmate se înscriu în principal pe linia evocării istoriei noastre și a reprezentării epocii contemporane, prin mijloace de expresie viguroase, simple și semnificative, cu evitarea tratărilor ilustrative de altă dată;

Direcţii şi tendinţe în arta monumentală din România socialistă

— tendinţele artiştilor, în viziunile personale menţionate, sînt dictate într-o substanţială măsură de tehnica şi materialul utilizat, precum şi de spaţiul arhitectural destinat lucrărilor ;

— arta monumentală practicată în România astăzi păstrează în general caracterul şi dimensiunea umană, cu respingerea « colosalului », a exagerărilor formale şi limbajului criptic, greu accesibil ;

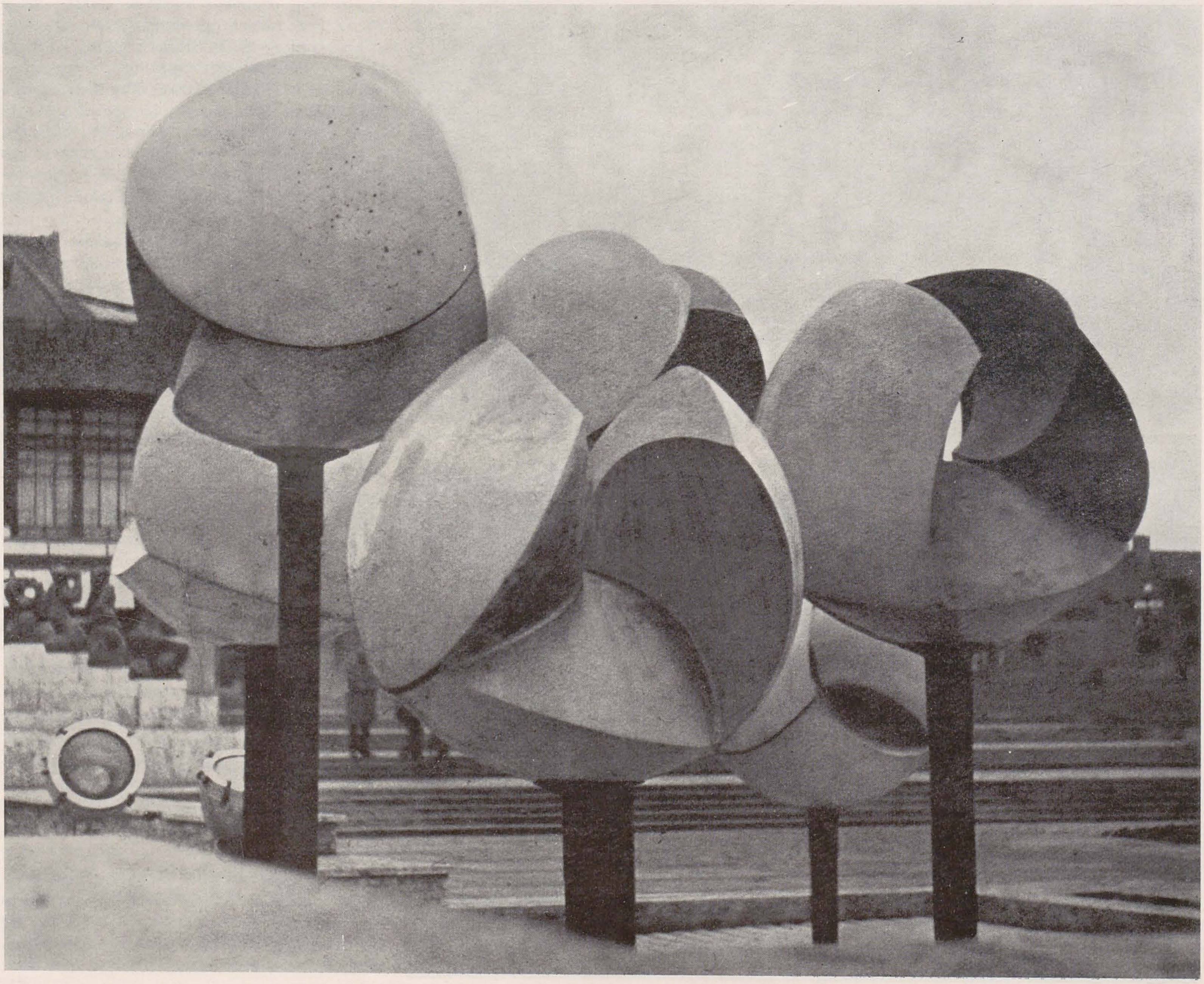
— apariţia conceptului de « artă ambientală », confundat nejust cu decoraţia monumentală, va duce la democratizarea ultimului domeniu şi — cu timpul — la ştergerea unor graniţe, dificil de definit chiar astăzi ;

— diversificarea şi îmbogăţirea continuă a domeniului artei şi decoraţiei monumentale constituie premisele unei evoluţii ascendente în viitorul apropiat, în funcţie de urbanizarea progresivă a ţării.

La toate aspectele de mai sus trebuie adăugat că numărul monumentaliştilor români — peste 200 astăzi — constituie principalul fond al creaţiei în domeniul amintit şi că selectarea lor judicioasă, întemeiată pe experienţa şi specializarea fiecăruia, permite să se treacă la noi încercări şi soluţii artistice îndrăzneţe. În acest sens următorul test de mare efort îl va constitui împodobirea noului centru politic şi administrativ al Bucureştilor, de la monumentele anunţate la concurs, pînă la decorarea metroului, — examen dificil, ale cărui rezultate vor constitui pietre de temelie pentru o etapă viitoare a artei monumentale naţionale.

MIRCEA GROZDEA

PATRICIU MATEESCU: Fîntîna din faţa Teatrului Naţional din Tîrgu Mureş, moduli din porţelan industrial, 1974

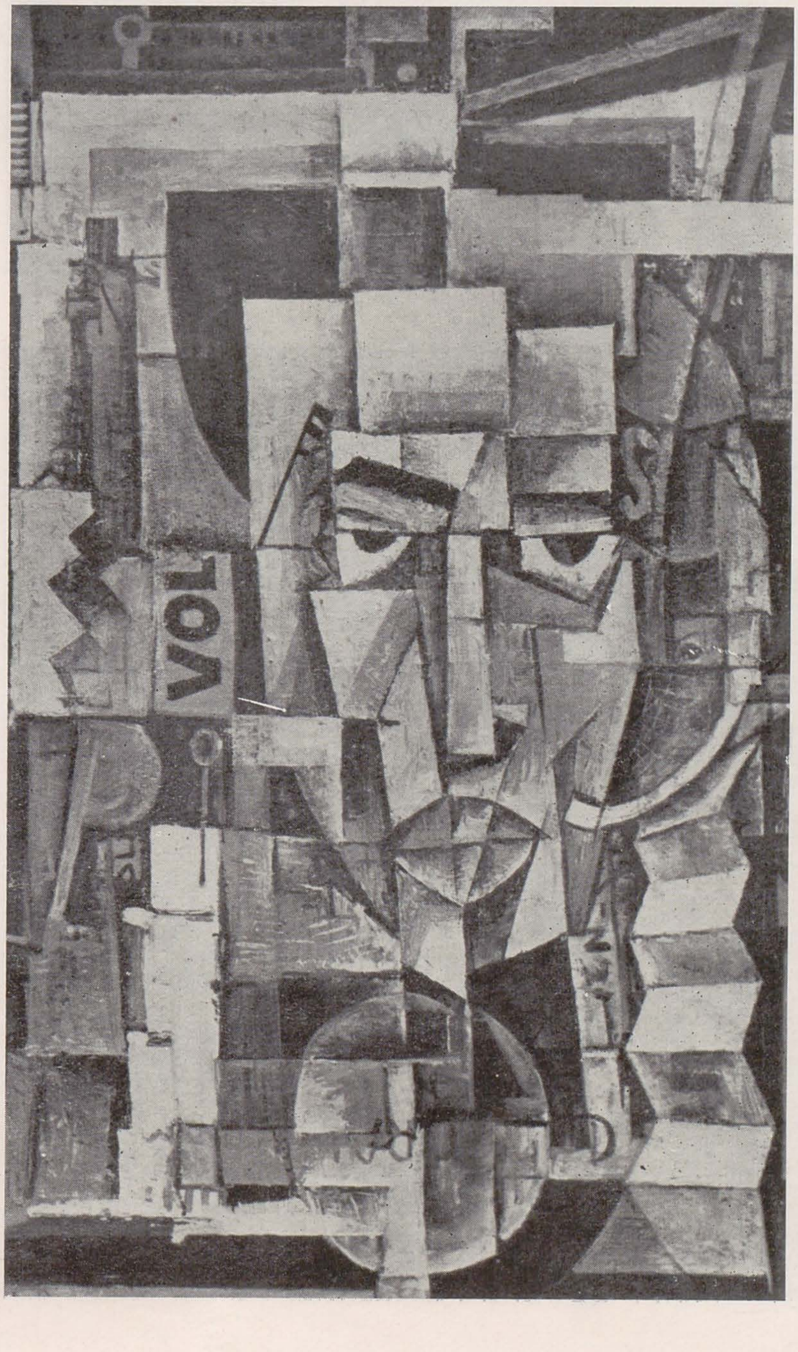


PLASTICA ROMÂNEASCĂ

MUZEUL DE ARTA CONTEMPORANA din GALAȚI

Redeschiderea Muzeului de artă contemporană românească din Galați a însemnat nu numai o simplă și periodică reamenajare, ci s-a dovedit și ocazia unei parțiale reformulări, cu hotărît sens meliorist, a principiilor de expunere. Dacă în general s-a menținut « punerea în scenă » evoluționistă și nucleele retrospective, calitatea parcursului ideatic s-a îmbunătățit indiscutabil, atît în privința logicii interioare cît și prin judicioasa atenuare — s-a procedat, se înțelege, prin eliminare — a variabilelor flagrante de calitate artistică, și care, în trecut, mai precis acum opt ani (cf. Arta nr. 9/1971) mai puteau fi reproșate. Muzeul a găzduit, la sfîrșitul lunii iunie, un simpozion republican cu tema « Muzeul de artă contemporană, criticul de artă și publicul », la care au participat, timp de trei zile, peste 30 de specialiști. Unele comunicări și intervenții ale muzeografilor din toată țara au evidențiat un mai susținut interes atît față de extinderea instrumentarului lor teoretic — abordări în domeniul sociologiei și psihologiei artei — cît și față de unele zone ale cercetării artistice actuale încă neacreditate de girul muzeului. (S-au ridicat aici și unele probleme ireconciliabile, de felul: cum pot fi conservate în muzeu exemplarele de bio-artă? Cît despre numeroasele producții de artă manjabilă — pe care nimeni nu o contestă! — ca probe evidente ale priceperii și talentului gazdelor, nici nu a mai putut fi vorba de păstrarea lor). Una dintre sănătoasele și gospodăreștile concluzii ale simpozionului: un muzeu de artă contemporană este viabil dacă se păstrează la o convenabilă distanță atît față de osificările conservatoare, cît și de obsesiile noului cu orice preț. Prin expunerea curentă, închegată ca act critic ferm constituit, ca și prin interesantele operații de prospectare, uneori partizană, în actualitatea artistică imediată, concretizate în expozițiile temporare, muzeul gălățean face, în spațiul nostru cultural, o bună propagandă artei contemporane; are un singur dezavantaj, acela de a fi unic, așa că fatalmente își măsoară progresele doar comparativ cu propriul trecut.

VICTOR BRAUNER: *Portretul poetului Ilarie Voronca*



Dezbaterile legate de existența Muzeului de artă contemporană s-au deplasat din zona proiectelor în cea a organizării și a activităților desfășurate. Recentul simpozion de la Galați a scos în evidență preocupările și interesul manifestat pentru fenomenul plastic contemporan de către toate instituțiile muzeale în general, dar a făcut remarcată mai cu seamă experiența Muzeului de artă contemporană românească de aici, vizavi de integrarea plasticii contemporane în circuitul muzeal, de cercetările efectuate în acest scop.
Muzeul de artă contemporană, în contextul noțiunii generale de muzeu, trebuie să rezolve două probleme esențiale ce decurg din caracterul profilului său. Prin structura sa, în concepția organizatorică a muzeului componenta temporală nu are un rol selectiv. Prezentînd arta timpului său, arta în curs de realizare, rolul muzeului nu mai poate fi considerat doar cel de păstrător, ci de promotor, de virtual creator al unor coordonate valorice. Pe de altă parte, se pune firesc întrebarea ce trebuie să fie și să reprezinte expoziția permanentă a unui asemenea muzeu, care, ușor, poate cădea în pericolul de a fi o bună expoziție temporară capabilă să reprezinte ceea ce este remarcabil la un moment dat, dar departe de a satisface exigențele cerute de instituție.
Căutînd să dăm răspuns acestor două probleme, în organizarea unui muzeu de artă contemporană se ridică și o a treia, legată de determinarea istorică a fenomenului. În cazul nostru, respectiv al artei românești, am considerat artă contemporană tot ceea ce s-a realizat în perioada postbelică. Fără să insistăm asupra argumentelor (ele avînd o motivație bazată pe realitatea istorică) în organizare s-a impus departajarea, din punct de vedere structural, între creația generației formată și maturizată în perioada interbelică, dar care-și continuă activitatea și astăzi, și generația de mijloc sau tînără, ce se afirmă în acești ani. La primii am urmărit o cronologie a evenimentelor, avînd posibilitatea de a realiza

CORNEL BRUDAȘCU: *Portret*

GRIGORESCU ION: *Scară cu magnolii*

DUMITRU GHIAȚĂ: *Natură statică cu căpșuni*

prezentarea dintr-o perspectivă temporală, iar cercetarea a vizat fenomenul de interferență, de continuitate a plasticii noastre. În acest sens am optat nu numai pentru lucrări realizate în anii postbelici, ci am înclinat spre o selecție a ceea ce este mai semnificativ în creația fiecărui artist. Considerînd că reprezintă fenomenul contemporan propriu zis, creației generației de mijloc sau tinere i-am afectat cu preponderență cercetările noastre, în această zonă situîndu-se experiența și metodele proprii abordate în scopul realizării unor ediții ale muzeului cît mai concludente pentru plastica noastră contemporană. Prin structura sa muzeul reprezintă arta timpului său. Dar indiferent de cîtă libertate și independență acordăm noțiunii de muzeu, în esență ea reprezintă tendința de stabilitate, de permanență valorică a creației. Opoziția de structură dintre un asemenea muzeu și formula sa clasică rezidă în lipsa determinantei temporale din cadrul analizei, folosită numai ca punct de referință, din faptul că el nu beneficiază de o stabilitate pe care aceasta o asigură. Astfel încît în concepția noastră muzeul de artă contemporană nu revoluționează atît noțiunea clasică de muzeu, căreia caută să i se adapteze, ci metodele prin care realizează acest lucru. Așa cum spuneam, muzeul nemaifiind doar un păstrător de valori, ci un promotor, problema esențială este de a reprezenta caracterul anticipativ al creației, perspectiva dezvoltării ei.

Cercetarea științifică din cadrul Muzeului de artă contemporană românească din Galați își orientează preocupările spre problemele de esență ale fenomenului, încercînd să definească ceea ce este caracteristic unei dezvoltări continue a artei noastre.

Contactul cu plastica contemporană nu rămîne doar la nivelul expozițiilor republicane, de grup sau personale, la fondul de lucrări care circulă în mod constant, la patrimoniul de bază al muzeului. Datorită mai mult unor probleme administrative, acest lucru nu ar determina decît o cunoaștere generală și nu întotdeauna ce înseamnă cu adevărat arta zilelor noastre. Pentru noi cercetarea a devenit aproape o noțiune similară cu atelierul de creație, cu laboratorul artistului, cu gîndirea artistică și posibilitățile expresive în ce au ele mai profund. Astfel, am analizat creația plastică contemporană în funcție de cîțiva parametri ce au determinat totodată și modalitățile specifice de cercetare.

Raportul cu tradiția a constituit o primă problemă asupra căreia ne-am îndreptat atenția. Indiferent de tema cercetării și a expoziției realizate (Configurări ale tradiției în arta

contemporană românească, Ceramică și tapiserie), din concluzii am desprins importanța pe care o au în arta noastră conceptul de natură și problema materialității, ce situează fenomenul plastic într-o dezvoltare unitară. De aici, etapa următoare s-a referit la probleme stricte de limbaj, unde prin expoziții cu program am prezentat fie o viziune globală asupra tuturor modalităților expresive (Afișul românesc contemporan, Sculptura românească contemporană, Gravura românească contemporană, Desenul tinerilor, Direcții ale picturii românești contemporane) fie pe genuri (Sensuri în abordarea peisajului, Portretul contemporan românesc). În expozițiile de grup am urmărit prezentarea demersului artistic, într-o delimitare ideatică mult mai restrînsă, demonstrația urmărind procesualitatea actului de creație (Realitatea și formele ei de expresie, Desene ale sculptorilor). O altă problemă ce a intrat în preocuparea noastră este legată de aspectul zonal al fenomenului plastic contemporan. Printr-o colaborare între Uniunea Artiștilor Plastici, respectiv filialele Cluj-Napoca, Iași, Timișoara și muzeul nostru, prin suita de expoziții realizată am urmărit posibilitatea de a cuprinde, într-o prezentare echilibrată, plastica de pe întregul cuprins al țării. Opțiunea, într-o primă etapă, asupra acestor trei centre, este justificată de numărul mare de artiști concentrați aici și de faptul că ele sînt centre de învățămînt artistic ce le impun interesului național.

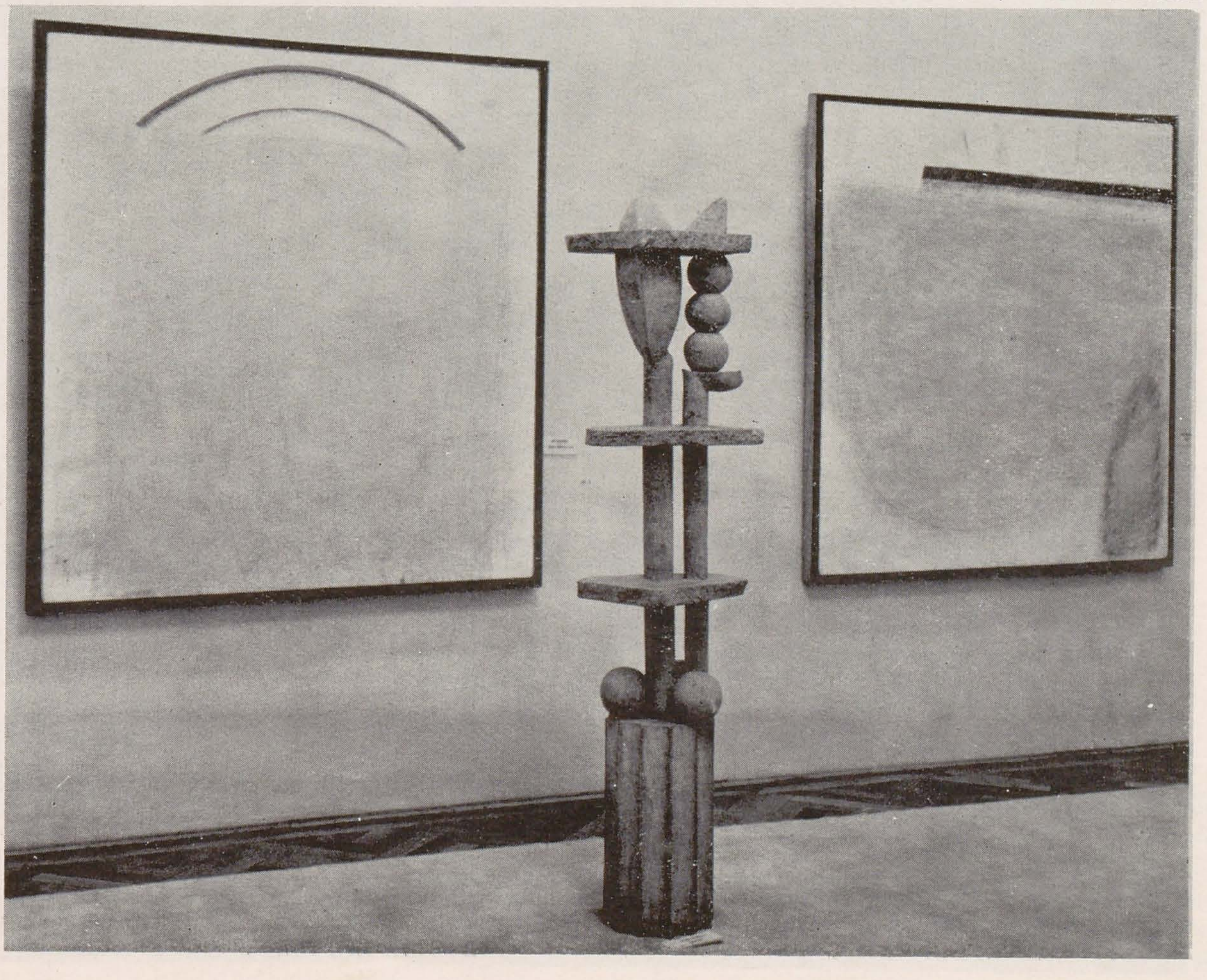
Într-o privire retrospectivă asupra modalităților de cercetare din cadrul muzeului nostru (nu ne-am oprit decît asupra cercetărilor concretizate în expoziții) și de perspectivă totodată, remarcăm tendința spre problemele de limbaj, spre definirea unei arii tematice caracteristice. În acest sens legătura cu atelierele de creație, cu laboratorul artistului, constituie esența activității noastre. Prin expozițiile realizate scopul principal este de a contura expoziția de bază, caracterul muzeului, în care, așa cum aminteam, trebuie să se facă remarcat spiritul de perspectivă, continuitatea artei noastre. Din punct de vedere structural, expoziția temporară nu face parte din muzeul propriu zis. Ea constituie zona de experiment, de analiză, indispensabilă muzeului, cu un statut de sine stătător, în care folosim metodele cele mai adecvate cercetărilor noastre. Prin intermediul expozițiilor temporare, muzeul răspunde cu adevărat caracterului contemporan pe care și-l asumă. În acest sens, expoziția permanentă (de bază) are ea însăși un caracter periodic, de ediție, fixînd într-o determinare temporală direcțiile artei noastre contemporane, ca rezultat al cercetărilor efectuate.

MARIA MAGDALENA CRIȘAN

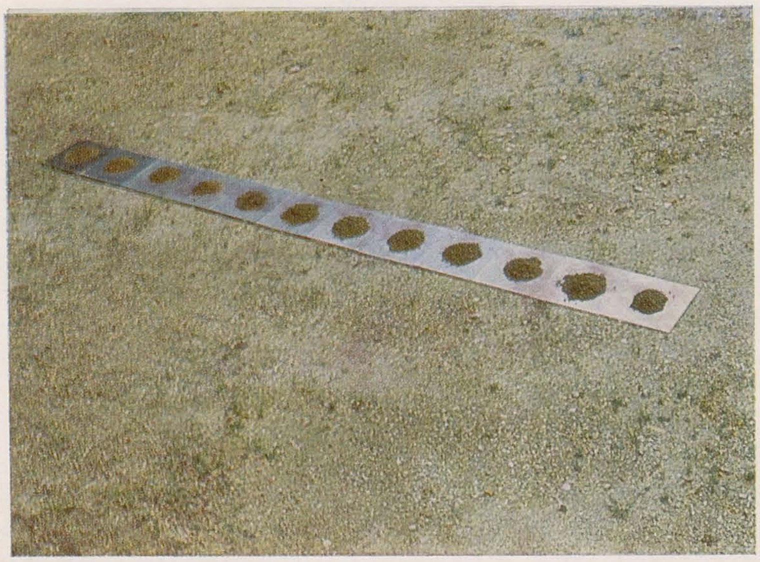
ANA LUPAȘ: Covor zburător

VASILE GORDUZ: Lucian Grigorescu

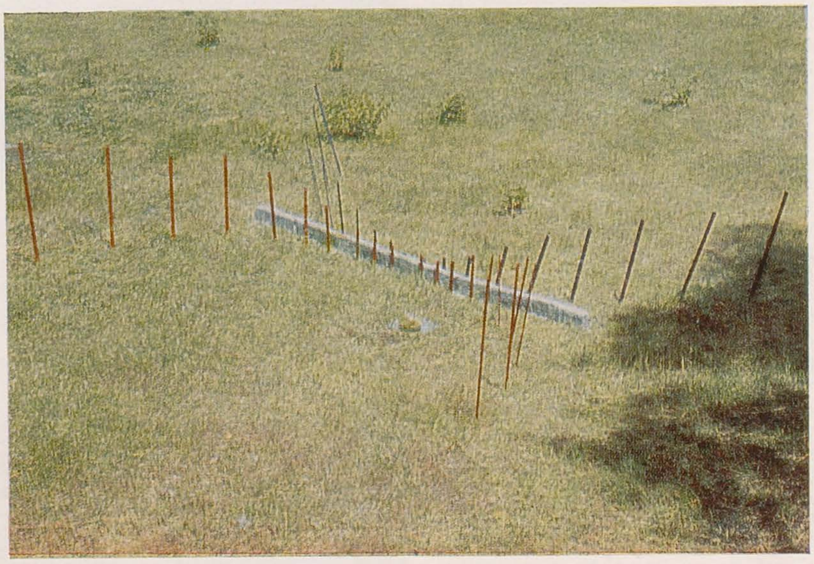
Aspect din expunere, picturi de ION NICODIM, sculptură de VASILE GORDUZ



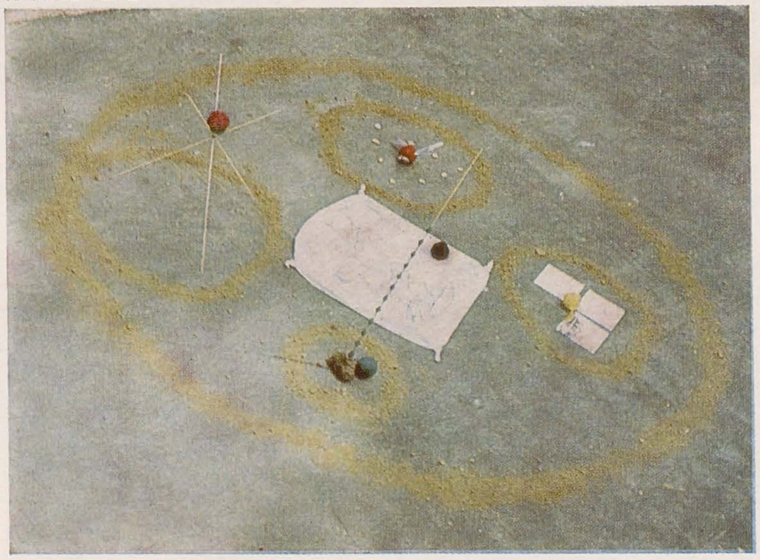
ACTIUNI IN MUZEU



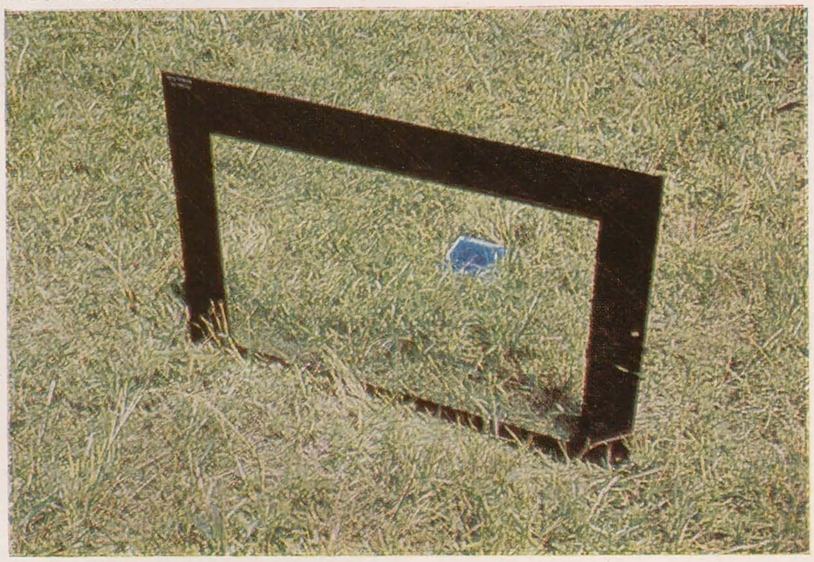
ANTONIO ALBICI



RADU PROCOPOVICI



DECEBAL SCRIBA



WANDA MIHULEAC

Mai întîi faptele, dincolo de aspectul, nici el neglijabil, de « premieră » în cadre naționale: în timpul simpozionului « Muzeul de artă contemporană, criticul de artă și publicul », trei plasticieni (Wanda Mihuleac, Decebal Scriba, Antonio Albici) și un critic de artă (Radu Procopovici) au operat o serie de intervenții artistice într-un spațiu exterior, curtea muzeului din Galați.

În general, muzeul este considerat — mai exact era, practica internațională curentă dovedește schimbarea situației — locul de adunare a lucrurilor clasate cultural ca permanente. Faptul că muzeul înțelege să găzduiască și propuneri ce se sustrag acestui criteriu, dar și, mai cu seamă, aceluia al valorii comerciale a lucrării de artă — acțiunile celor patru fiind exemple de artă « diferită » din aria extrem de cuprinzătoare a « artelor pămîntului » și a « mitologiilor personale » al căror rezultat sînt *locuri nomade* (ele se puteau desfășura, la fel de bine, oriunde) și *perisabile* — este nu numai o lăudabilă probă de *permisivitate culturală*, ci și un efort de participare « la cald » la experiențe artistice din seria celor care, la o primă vedere, ignoră ab initio principalele criterii pe care se bazează (se baza) instituția muzeală.

Este evident *sensul recuperator* al unor inițiative de acest fel; conceptul de muzeu al deplinei actualități apare ca suficient de *dinamic* — e aceasta și o bună dovadă de sănătate — pentru a-și asuma experiențe ce pun la îndoială chiar propriul statut.

În cadrul acestor *acțiuni — punere în situație* se modifică, se deturnează în bună măsură habitudinile de creație ca și cele — lucru de la sine înțeles, avînd consecințe importante — de lectură.

Preocupările celor patru autori suportă — pînă la un punct — caracterizări comune: pe de o parte se consideră natura drept principalul termen de referință în jurul căruia se învîrte subiectul producător și, pe de altă parte, se transferă problema din planul operei în cel al comportamentului. Se produce un recul apropiat de limită a « operei de artă » (care cu timpul se autoanihilează, dispare) și are prioritate *ideea artistică*. Aceste propuneri au un grad mai mare de indeterminare. *Creativitatea* și *subiectivitatea* fiind plasate în centrul activității, producțiile, ca rezultat al unor strategii subiective, sînt mai imprevizibile, mai eterogene ca formă. Se lucrează atît cu materiale din natură, cît și cu sugestii de cultură artistică, alegerea practicilor de concretizare fiind liberă. Accentele particularizatoare, diferențele dintre aceste *propuneri semnificante* vin din modul diferit în care, prin acțiune, supratema naturii este abordată fie prin prisma autobiograficului, fie prin aceea a culturii, fie prin relațiile ce se pot stabili între acestea.

E necesar să subliniem că nu este vorba aici despre un program comun, teoretic și demonstrativ, ci de o livrare de experiențe individuale. Este esențială disponibilitatea publicului față de trecerea de la un cod pînă acum în principal vizual la personalizarea reacțiilor individuale, la integralitatea ființei intelectuale și fizice, la acceptarea unui *spațiu de participare*. Această să-i spunem « operă » nu mai este receptacolul unei științe-priceperi, e un mijloc de a (te) interoga asupra semnelor unei noi sensibilități.

MIHAI DRIȘCU

CONTINUT ŞI FORMA IN SCULPTURA ROMANEASCA

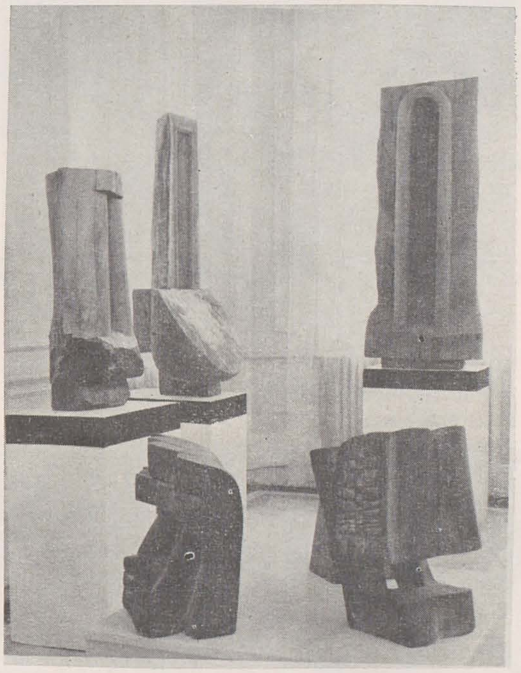
Expoziţii de acest fel vin să confirme şi să concretizeze, printre primele la noi, o extrem de necesară (pentru vivificarea muzeelor) corecţie de optică: dacă muzeul se menţine, fără îndoială, drept instanţa tradiţională de valorizare culturală — ceea ce implică, întotdeauna, o grilă temporală, o distanţare despre care se presupune că are rolul de a limpezi criteriile — el poate foarte bine *coexista* cu muzeul înţeles ca un loc de desfăşurare a deplinei actualităţi artistice.

Odată sesizate unele probleme importante pentru ceea ce s-a numit « profundul nostru azi » — să recunoaştem că un anume fler în « a lua pulsul » vieţii artistice rămîne, fără îndoială, indispensabil — *formularea* lor *promptă*, pe calea expoziţiilor temporare (chiar dacă suferă o oarecare precipitare sau indecizie şi chiar dacă intervine cu un efect perturbator pentru « rezerva » pînă de curînd caracteristică muzeului, prin renunţarea, uneori cu sens polemic, la o calofilă « trecere pe curat » în favoarea unei mai nervoase şi mai directe schiţe la faţa locului), este printre soluţiile cele mai sigure de a da un conţinut efectiv mai noii formule *muzeul — centru de cercetare* asupra actualităţii.

Un exemplu de cercetare bogată în proprietăţi relaţionale (mult mai multe decît cele enunţate prin titlu) trebuie considerată această expoziţie la care au participat 48 de sculptori din cîteva centre artistice ale ţării, aproape toţi expunînd simultan mai multe desene şi sculpturi (ţinînd seama de dimensiunile şi de sensul manifestării ne vom dispensa aproape de nominalizări); noutatea vine după sesizarea spectaculoasei relansări actuale a desenului înţeles ca « limbaj fundamental pentru toate mijloacele de expresie plastică ».

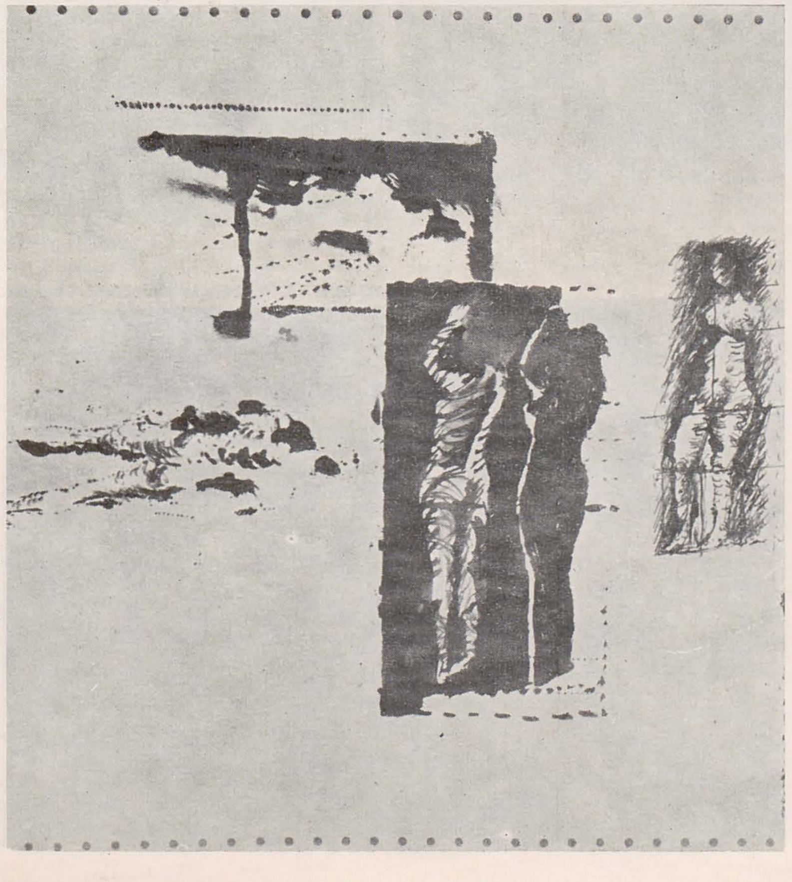
Expoziţia de faţă are un voit — şi încă destul de pronunţat — caracter de *constat;* este, adică, un fel de secţiune orizontală cu nivel precizat « desenul printre sculptori ». Termenii ce o alcătuiesc sînt etalaţi fără prea multe bariere de gust sau opţiuni subiective, într-un fel democratic, fără zone-vedetă în expunere.

Apar atît soluţii din aria recunoscută drept « desen de sculptor » (fie indicaţii volumetrice lapidare cu rol de aide-memoire, mai mult sau mai puţin expresive, fie cursivităţi caligrafice; la punctul de jos, al facilului, apar fetişizări ale vitezismului gol de conţinut, născut, presupunem, din reducţia treptată a crochiului — pentru care, evident, sînt şi probe remarcabile — acea cunoscută definiţie a lui Delacroix: ştie să deseneze cel care poate schiţa un om căzînd de la etajul III în chiar acel timp — pînă la o îndeajuns de cabotină şi circărească « iuţeală de mînă ») dar şi altele cu finalităţi dintre cele mai diferite. Nu lipsesc cercetarea fundamentală asupra elementelor plastice, aşa numitul « desen despre desen » (Mircea Spătaru, de exemplu,

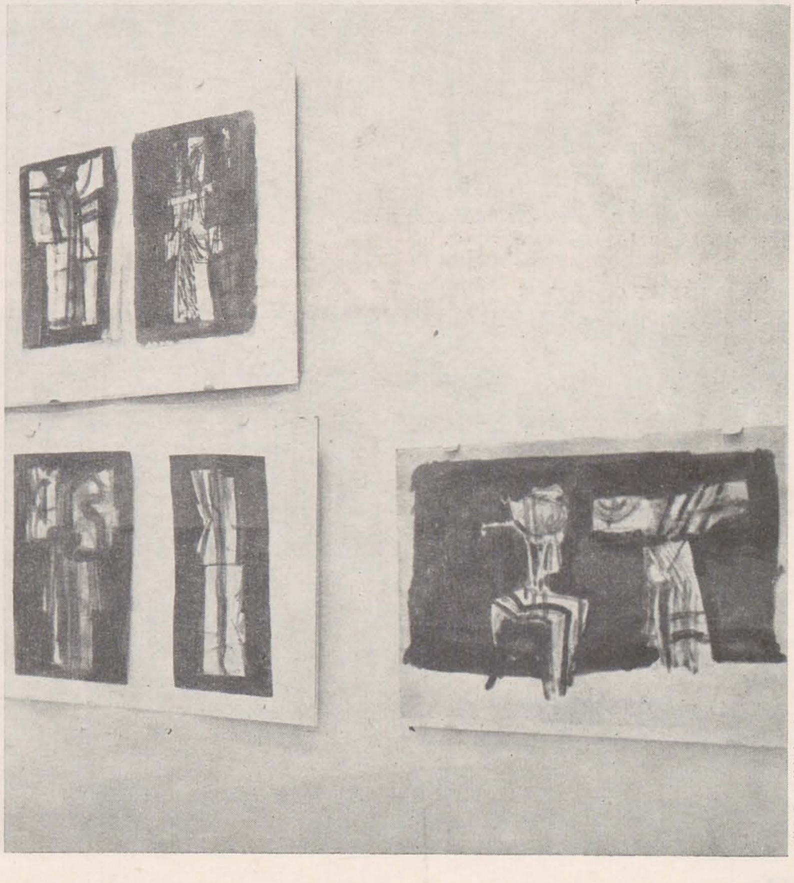


Aspect din expoziţie

DESENELE SCULPTORILOR



MIRCEA SPĂTARU: Desen (detaliu)



MIHAI MIHAI: Desene

reușește concretizarea unor intuiții referitoare la faptul — de altfel verificat în antropologia culturală — Leroi Gourhan — că înainte de a fi abstract sau concret desenul a fost, a apărut ca înregistrare de pulsații ritmice), nici situațiile ce țin de sfera design-ului utopic (proiecte a căror anvergură este greu de presupus a le înlesni materializarea — Doru Covrig). Apar și desene îngrijite, « inginerești », pentru traducerea explicativă a unor proiecte monumentale. Să remarcăm, din altă perspectivă, existența unor lucrări — noutate printre sculptorii noștri — perfect apte, gîndite parcă, pentru a fi multiplicate (peisajele colorate ce aparțin Silviei Radu).

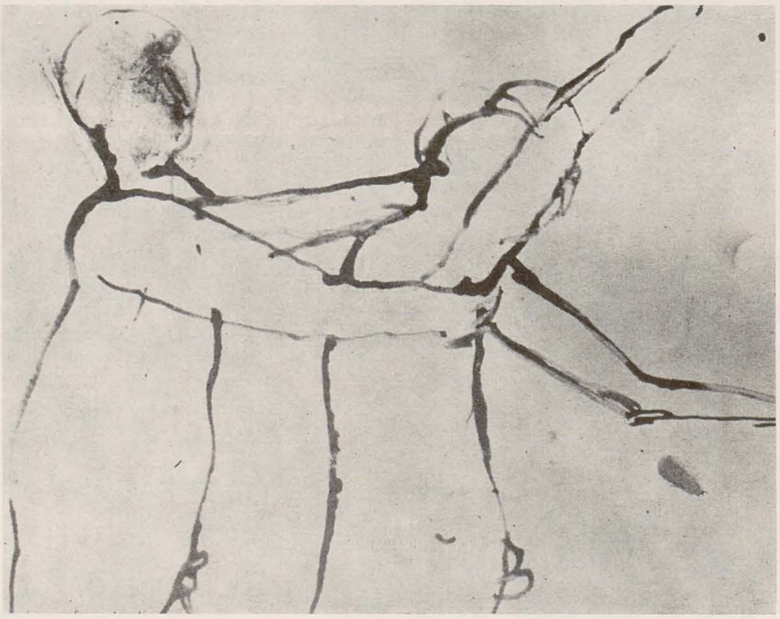
Se poate lesne constata că între desenele și sculpturile expuse de același autor relația nu este neapărat de convergență, există și destule probe de gîndire *divergentă*, capabile să se adapteze condițiilor epocii.

În dualitatea inerentă meserie-artă — expoziția o dovedește — sculptura (asimilînd unele dezvoltări ale tehnologiei, modificîndu-și sensibilitatea artizanală) este în continuare supusă legii heracliteene a conflictului (spațiu—materie, inert—mișcare, formă—inform).

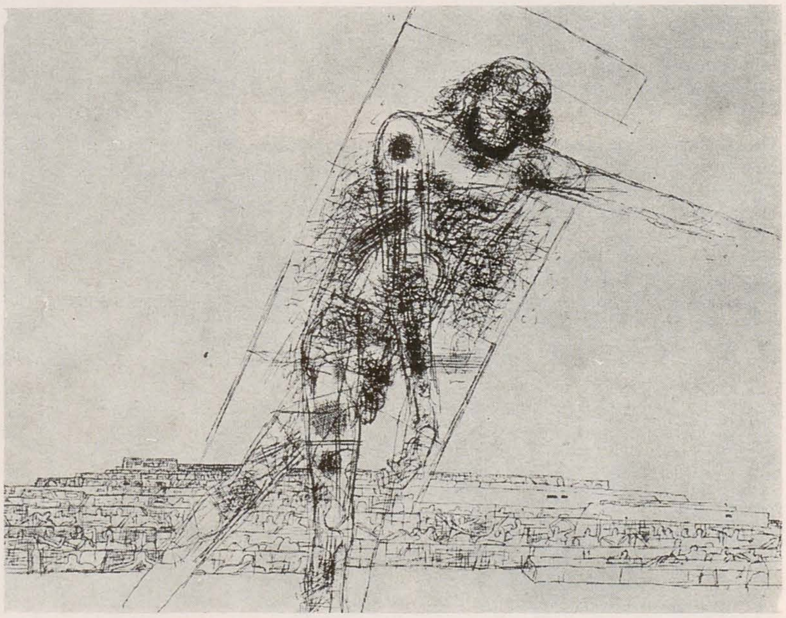
Dinamicelor organizatoare ale expoziției (criticul de artă Maria Magdalena Crișan și sculptorul Iuliana Turcu, muzeografe și autoarele catalogului), atît de dinamice că au reușit să spună mai multe lucruri deodată, un singur reproș: cine nu este perfect la curent cu sculptura românească actuală, se lămurește destul de greu, tot numărînd prin catalog, asupra apartenenței lucrărilor.

MIHAI DRIȘCU

SILVIA RADU: Portret

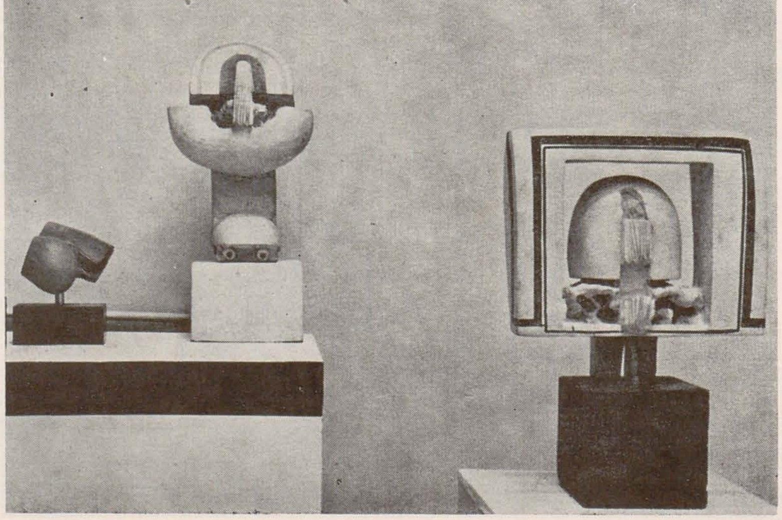


LEONARD RĂCHITĂ: Lupta

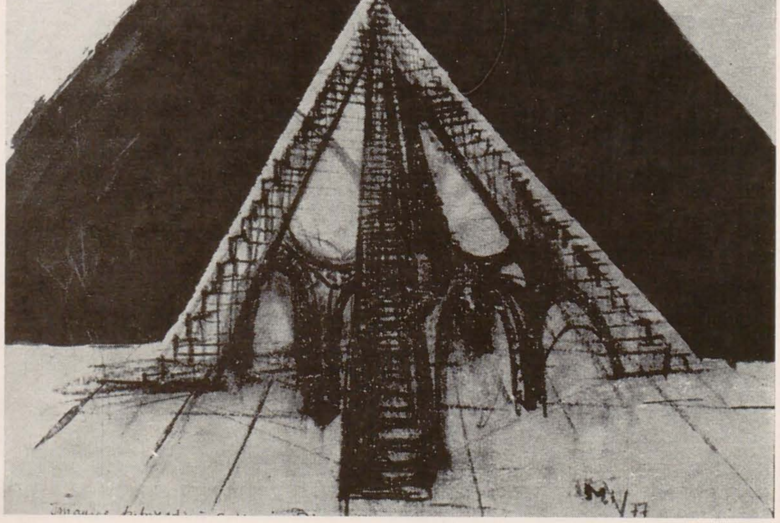


ION IANCUȚ: Desen

NICOLAE FLEISSIG: Compoziție III



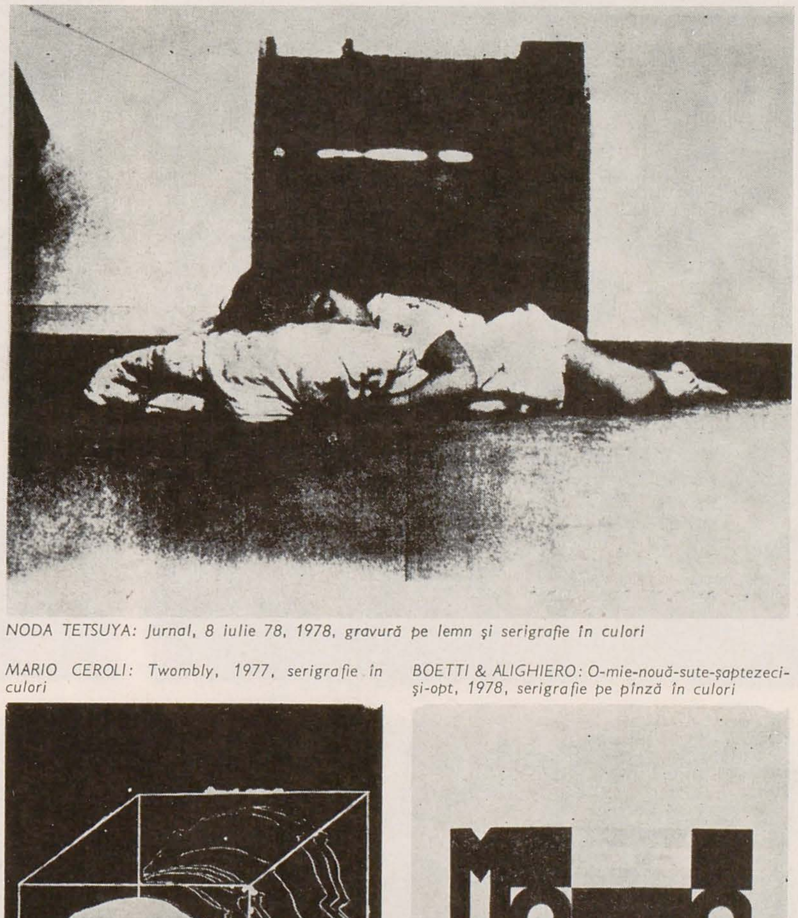
MIHAI ISTUDOR: Imagine subiectivă a unui pisc



LJUBLJANA 1979

A XIII-A BIENALĂ INTERNAȚIONALĂ DE GRAVURĂ

A 13-a Bienală Internațională de gravură de la Ljubljana 1979, deschisă în cele 14 săli ale Galeriei de Artă Modernă, cu cele 1167 de gravuri din 50 de țări, este un popas liniștit în rumoarea făcută de criteriile universului de valori artistice. Petrecerea în ea însăși a artei: petrecerea lumii prin gînd și petrecerea lumii cu gîndul. Am fost pe rînd Judecător, Acuzat și Acuzator; am însoțit constituiri, decizii, sentințe. Sentințele-premii (date lui R. Rauschenberg sau Pistoletto), constituirile laureaților (V. Pasmore, T. Noda, V. Richter și Sol Lewitt) fac să se resimtă stări și gesturi supreme care nu sînt făcute de nimeni, *care se fac;* există ceva pe care nu-l vezi, dar care lasă urme, ca să știe că există și să nu se îndoiască nimeni de neputința lor. Se realizează incredibilul avantaj al unei stări care lunecă de sub frica livrescă de a nu greși în apreciere și ierarhizare, în demonstrația și competiția binecunoscută a luptelor cu gladiatorii—forme; cu forme—imagini, cu forme—concepte, cu forme—modele, cu forme—simboluri; STAREA DE MARTOR: sentimentul de asistență la ceva care nu e încă gata, se ridică la temperatura trăirii sentimentului pe cale de a se face: șansa de a fi martor la ființare, la mișcare, la aventură; șansa de a afla deznodămîntul simultan cu el însuși, de a nu simți defazajul, de a urmări transmiterea în direct a evenimentului în mișcarea sa, în constituirea sa își posedă calitatea proprie; Martor la aceste investigații ideatice și tehnice, care necesită un *deja-deschis* în interiorul căruia încercarea devine posibilă; mișcare care se poate păstra, se poate depăși sau se poate întoarce; iar titlul «Gravură 1979 — întoarcerea la nostalgie», propus de criticul iugoslav Jure Mikuž în preambulul catalogului, pare să explice de fapt un paradox al «zămislirii artistice», o relație recesiv-dominantă a parcursului conflictual în care ideea poate înregistra pierderi («înstrăinarea conceptului în direcția sensibilului» — Hegel) și nu un capriciu desuet al modei—retro. Întoarcerea spre o nostalgie contemplativ-realistă este paralelă cu atitudinea conceptualistă de a se căuta și a se găsi «zicînd» și «făcînd» ca o dialectică curgere și decurgere a produsului artistic din existența controversată de dezvoltarea tehnologică în ritm alert și criza de energie, de interesul mereu crescut pentru turism și loisir pe de o parte și poluarea naturii de altă parte, de creșterea influenței opiniei publice și în același timp alienarea. Ipostazele contradictorii ale vieții în concretețea ei duală pendulează și redefinesc printr-o luare gradată în posesie a «conținutului» operei, între o suprapunere docilă peste valorile unanim recunoscute și crearea unei mitologii personale și «formal» între o apropiere de sistemele mediate — cinema, televiziune



NODA TETSUYA: *Jurnal, 8 iulie 78, 1978, gravură pe lemn și serigrafie în culori*

MARIO CEROLI: *Twombly, 1977, serigrafie în culori*

BOETTI & ALIGHIERO: *O-mie-nouă-sute-șaptezeci-și-opt, 1978, serigrafie pe pînză în culori*

etc. și starea direct artizanală. Există o balansare continuă între puterea de a inventa o formă și dreptul de a face con-form, care cunoaște opriri intermediare:

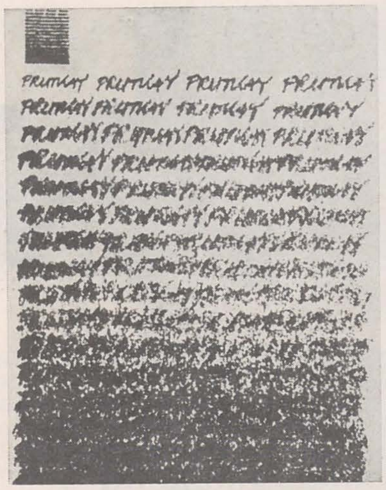
1. *Popasul constatativ* — de observare atentă conformă cu existentul vizibil (care uneori îmbracă forma romantică a nostalgiei) — ca în acvaforte «Măgarul» de Rose David, ca în «Pădure» de Comstedt Maud, în «Camion în munții De Gu», gravură în lemn de chinezul Lin Jun, sau în «Aurore», acvatinta de mici dimensiuni a canadianului Taab George.

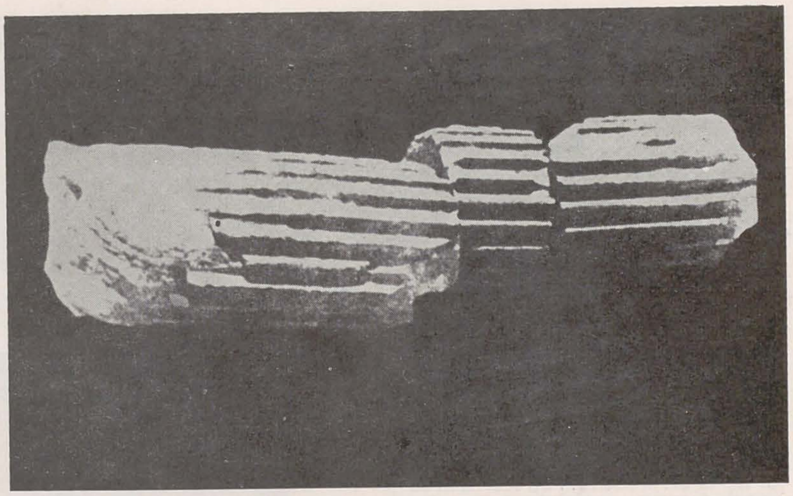
Această primă oprire pe realul vizibil nu trebuie însă confundată cu:

2. *Popasul cercetării realității vizibile*, în care studiul constatativ are un rol subordonat *gîndirii fragmentare* — analitice, pornind fie de la o segmentare afectivă (și nu structural logică) a unei felii de realitate ca în fracturarea coloanei de piatră din litografia «Fără titlu» de Missa Joshida sau o dispersare coloidală a realității — imediate în piese independente: nor, cutie, bucată de peisaj, domino, triunghi cu trei impresiuni, barcă, parte dintr-un desen cu o barcă, ca în lucrarea Lilianei Porter: «Fuga» (Barca) sau a concretului agresiv a «Ghemului» din mezotinta lui Yozo Hamaguchi în care evidența apariției obiectului material are o transparență spre *definiție*. Aceeași atenție dată reprezentării calcate în realul aparent se regăsește în «Oglindă», serigrafie în culori pe inox de Michelangelo Pistoletto, și în offseturile «Identitate — tată», «Identitate — mamă» și «Identitate — fii» de Pierzgalski Ireneusz, trecînd la obsedanta problemă a repetabilității și a multiplicării la «Arbori rezonînd în noapte» de Lanier Doris și culminînd cu depozitul imaginilor de detalii ale figurii umane: guri, nasuri și ochi din lucrarea «Catalog» de K. Piotrowska (una din laureate de altfel). *Spiritul colecționard* de aglomerare și clasare după criterii logice sau absurde cucerește nu numai teritorii ale realității — recognoscibile imediat ca în colecțiile de scaune din «Garden-Party» de Robin Bagilhole — ci și trasee pur imaginare, linii de forță, concentrări de cîmpuri de energie pe spații-fond în care liniile și formele își debreiază aventura existenței lor abstracte și real-incredibile în asimilări și disimulări: «6 tonuri și 6 nuanțe» de Fausta Squatriti, «Forme ondulate nr. 40» de Goto Hide, «Loc geometric» de Suzuki Hiroyuki sau încasetările multiple în «Oraș 18 și Oraș 22» de Kuduz Ante. În opoziție, *spiritul de unicitate*, de eveniment prim, de excepție, de miracol al singularului, a individualului, a nerepetabilului:

«11 Septembrie 1968» — gravură în lemn de Noda Tetsuya — o dată, un instantaneu de familie atît de obișnuit încît atinge prin forța habitudinii triunghiul magic al DATULUI;

PRUTKAY PÉTER: *Gravură semnată, 1977, serigrafie în culori*
MISSA YOSHIDA: *Fără titlu, 1978, litografie în culori*
LILIANA PORTER: *Cădere, (Vaporul), 1978, acvaforte în relief și foto-acvaforte în culori*
ANTE KUDUZ: *Oraș 22, 1978, cologravură în culori*
VLADIMIR VELIČKOVIČ: *Păsări, figura V, 1979, serigrafie în culori*
ALVIANI GETULIO: *Cromogravură 1.2.3—6—12, 1978, tehnici mixte în culori*



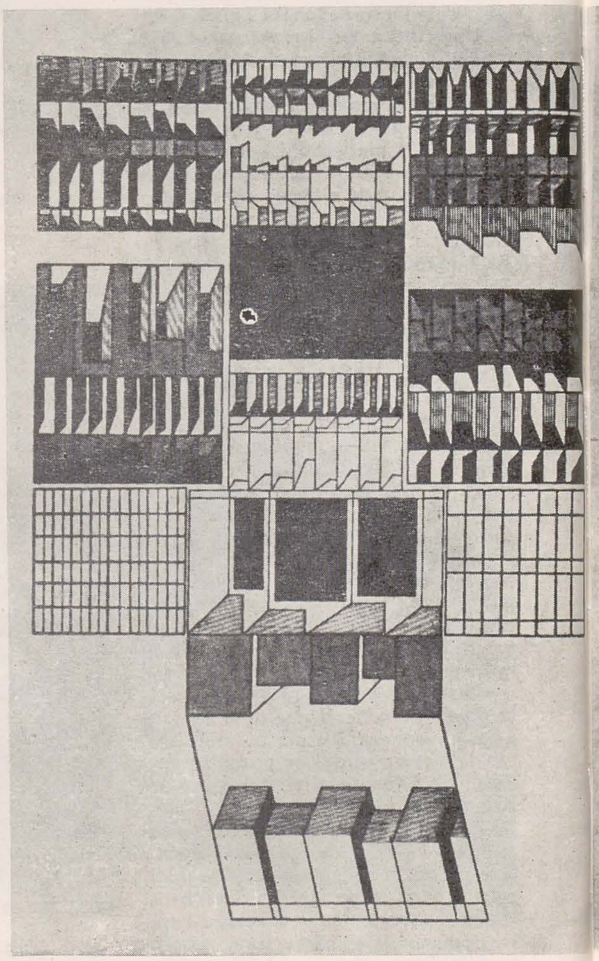


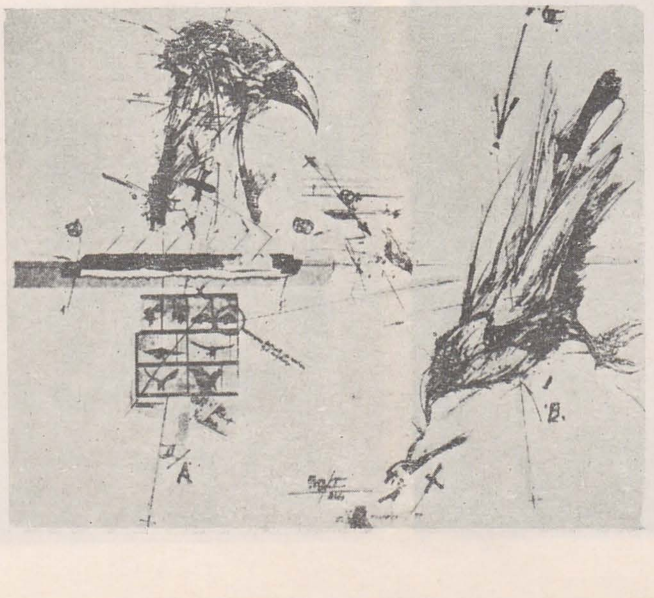
— triunghi—gravură în metal de Kavačič Bojan care poate fi o rană, o literă, un vis, un gînd, un fruct, un gol, un zbor, o pîndă, o viață, o lege, dar mai presus de toate — o FORMĂ — care stăpînește suprafața tiranic și dictatorial, pentru un moment (ca în « Idee — Conștiință — Percepție », gravură în lemn și documentație video de Dragan Nusa & Sreco), pentru o durată a parcurgerii « 1, 1978 », de Feller Eugen, « Serie lumină neagră, I, II, III » serigrafie de Pinhão Sergio, « Fără titlu » de Contaratou Sasso, « Chromograme 123—6—12 » de Alviani Getulio.

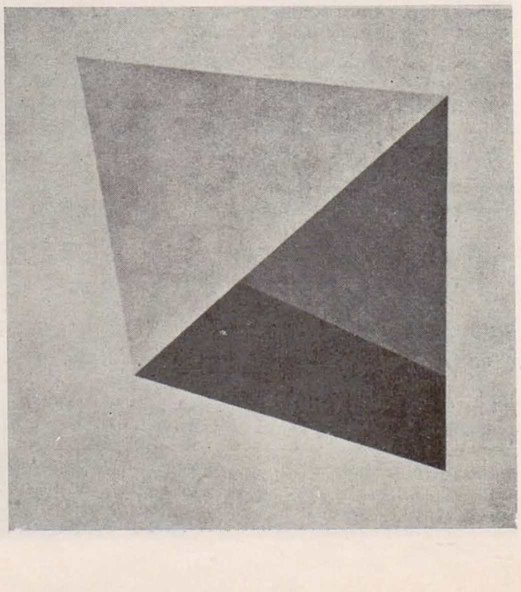
Siguri de posibilitățile formative a formei închise asupra ei însăși, mulți artiști ai formelor—autonome vor depăși logica spațiului geometric și se vor îndrepta în sensul *spațiului—fenomen*. Se va recunoaște în aceste suprafețe plastic organizate o parte a unui spațiu concret; întrucît el există în raport cu noi, ne determină la rîndul său prin raport cu el, ca o regăsire infinită între oglinzi paralele. Există o coerență internă a figurilor și configurările la care asistăm perplecși ca la o minune care se petrece mereu identic și mereu diferit, și care este consemnată într-o filă de jurnal-intim al universului.

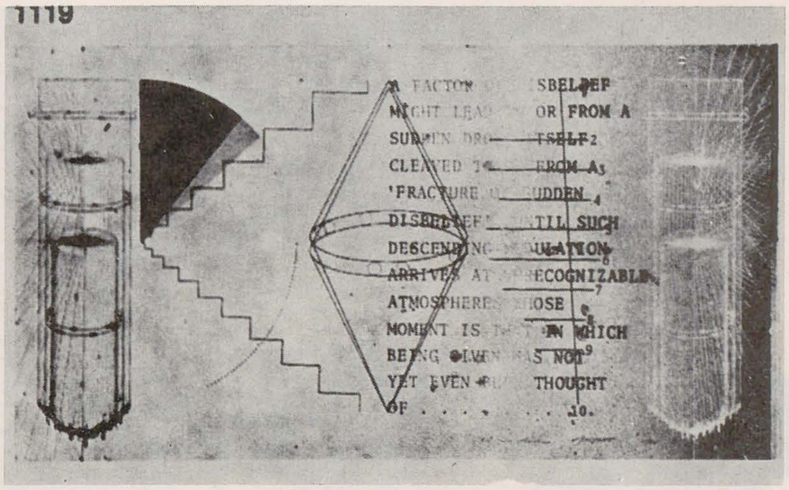
3. *Popasul de depistare a evenimentelor în proces. Spiritul de urmărire*, de parcurgere procesuală a acțiunii notată cu precizie ca în secvențele de tip cinematografic ce se deteriorează prin diafragmare (Kwak Duck Jun) sau prin imagini fotografice care înregistrează neutre o serie de degradări sau de momente de dispariție a obiectelor ca în serigrafia lui Hagiwara Sakumi (« Dispariția mărului în lumină ») revine cu insistență și în reluarea procesului de degradare formală a imaginii prin repetare ca de exemplu în « Epuizare prin imprimare IV-8 » de Dora Maurer sau a indescifrabilității gradate a semnăturii în « Gravură semnată » de Prutkay Péter, sau cu predilecții și discriminări sentimental-imaginare în evoluția unei acțiuni interioare: « Mare interioară » de Skiöld Birgit, « Evenimente în succesiune », acvaforte de Trame Gino, « Fața D », pointe sèche de Ikeda Masuo.

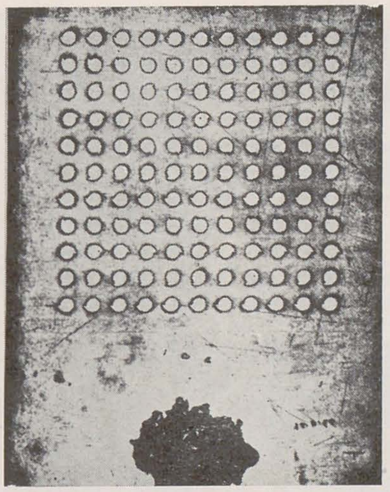
Oprirea asupra legității articulării spațiului la nivelul calitativ al « *locului* » și « *duratei* » în locul spațiului și timpului, fructificată intens de mulți artiști, este caracteristică popasului de depistare a lucrului pe cale de a se face, a evenimentului în desfășurare, a *procesului*,



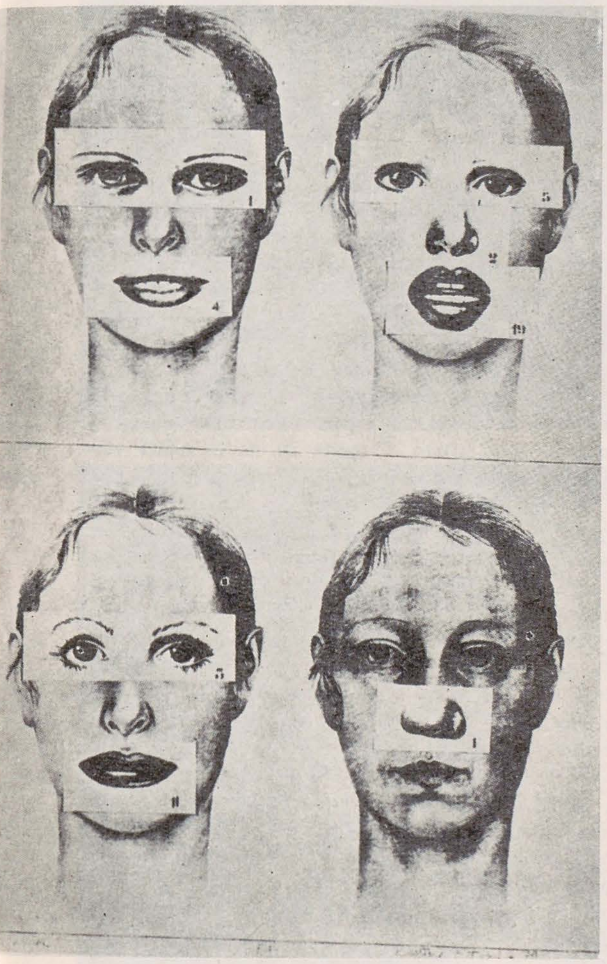


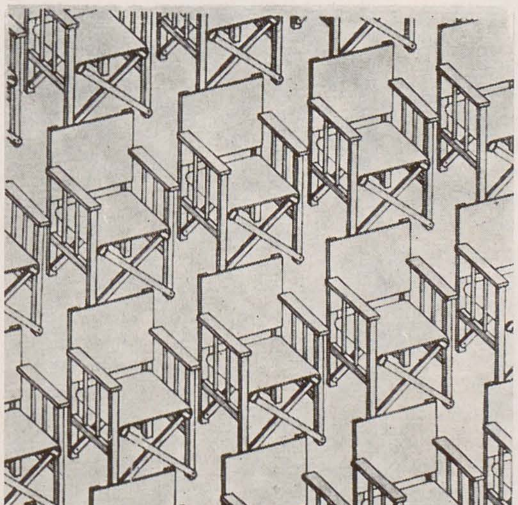


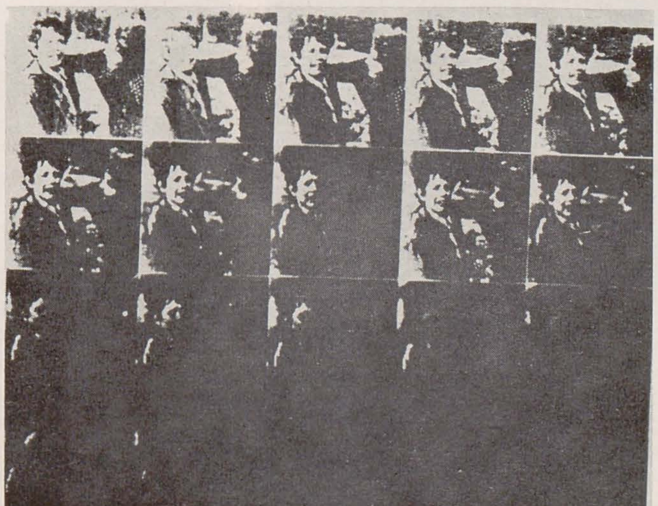




SHUSAKU ARAKAWA: Direct, 1978, litografie în culori
BOGDAN BORCIČ: Cronica unui timp, 1979, acvaforte şi acvatinta în culori
KRYSTYNA PIOTROWSKA: Catalog 3, 1979, tehnici mixte în culori
ETHEL LUCACI BĂIAŞ: Calamitate VII (Distrugere), 1977, gravură pe lemn în culori
ROBIN BAGILHOLE: Garden-party, 1977, serigrafie în culori
KWAK DUCK JUN: Lucrare 791, 1979, serigrafie





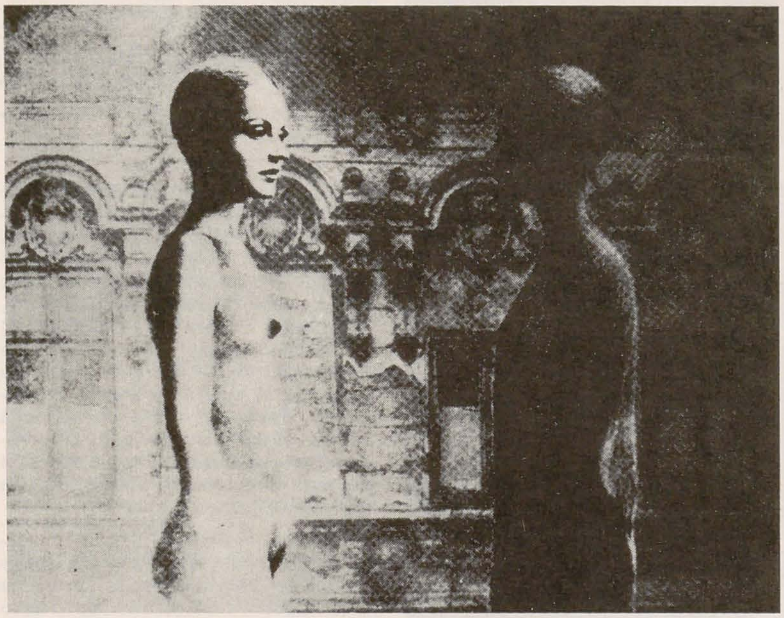


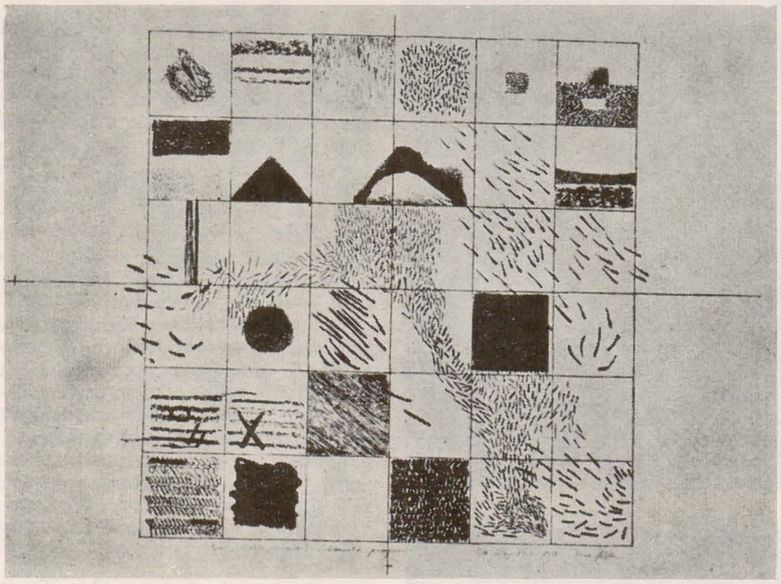
4. *Popasul scriiturii* — ca înşiruire de semne, de la notaţii spontane aleatorice ca cele din « Suita franceză » de Jorgensen Erling la « Caligrafia » lui Suadi Haryodi la cuvîntul scris evident în « Voiè » de Val Catherine, mai puţin evident în « Fără titlu » de Bernik Janez, pînă la « 1978 » — compoziţie din litere de tipar din serigrafia în culori de Boetti & Alighiero. *Starea de notare* transmisibilă ir.fi ıit, determinată în popasul scriiturii, este o treaptă absolut necesară pentru irumperea în intelectual, în proiectiv. *Starea de proiect.*

5. *Popasul proiectiv* — de la *Proiecţia unei stări* din « Iată camera Janei » de Merle Perlmutter, la proiecţia unei figuri — « Figură », de Mario Ceroli, la proiecţiuni cartografice — « Melc » de Denes Agnes, la proiectele meditativ-introspective sau meditativ-exploratoare ale lui Shusaku Arakawa în litografia « Direct » pînă la proiectele de natură, cu tendinţe evident ecologice, ca în « Topografie III » de Palomes Mateos, « Program pentru un spaţiu ce poate alterna » de Mas Julio, « Peisaj la marginea lacului S/77 » — serigrafie de Troschke Wolfgang dar şi proiectele pentru o natură ideală, un peisaj interior, care se developează nostalgic, cu nuanţe uşor alegorice — « Copac pe o batistă albă » de Hwang Kyu-Baik sau « Tonalitate » — litografie de Jesih Boris. Şi iată întoarcerea din starea conceptuală a proiectelor pentru natură, om, obiecte denumite altcîndva peisaje, portrete şi naturi moarte, ca o trecere prin şi peste. Acea faptă de a se împrospăta, a depăşi, a însoţi, a se întoarce, a dăinui. Ljubljana 1979 — o întoarcere în acest sens la nostalgie.

Selecţia română: Aurel Bulacu, Ethel Lucaci Băiaş, Adina Caloenescu, Nistor Coita, Gabriel Kazinski, Wanda Mihuleac, Szalai Iosif, Doina Şteflea, Ion Stendl, punctează diferite etape de la contemplaţie pînă la intervenţie: de la starea de « punere sub observaţie » exemplificată prin cutiile mnemotehnice pline de fragmente de natură a litografiilor de înalt nivel tehnic ale lui Ion Stendl, la înregistrarea semnelor într-o clasificare ordonată pe orizontală şi verticală, ca în sinteticele « însemne pentru peisaj » — « Detalii », litografie de Doina Şteflea, pînă la complexele trasee logaritmice ce stau la îndemîna demersului artistic din lucrările cu aparentă apartenenţă la constructivism ale Adinei Caloenescu. În contrast cu formele geome-

SZALAI IOSIF: Ferestre, 1978, litografie și offset în culori
DOINA ȘTEFLEA: Elementele peisajului, 1978, litografie în culori





trice, agresiunea formelor capricioase (plină de puterea imaginii necenzurate, imediate, decurgînd direct din starea emoțională în duct), caracteristică gravurilor în lemn ale apreciatei Ethel Lucaci Băiaș, nu se dezminte nici în recenta serie de « Distrugeri ».

Cu aceeași acerbitate a liniei, dar slujind alte zone ale proiecției imaginarului, și anume a proiecției lui în posibil, în posibilul individual, ca o consecință a constituirii unei mitologii personale, Aurel Bulacu proiectează « Arheologie ». Evidente în lucrări atît de deosebite stilistic și ideatic (de la cele expresionist-proiective la cele realist-fotografice) pînă la obsesivul efect al oglindirii în accepția de reflectare, de dedublare, de repetabilitate a litografiei « Ferestre » de Szalai Iosif, necesitatea de simetrie intervine ca o ieșire de tip cartezian din labirintul nedeterminat al compozițiilor haotice, voit sau nevoit dramatic-contorsionate. Există un calm, o înțelegere desfăcută în două ca un fruct, un echilibru găsit după grele cruciade pe tărîmul epicului și romanticului, o cuviință a lucrului spus nu o dată, ci de două ori, pentru a dura. Pentru că există o mîndrie în a dura un spațiu (a dura în sens de a construi așa cum durau vechii meșteri mînăstirile) și o mîndrie de a dura în timp (a dura în sensul de a dăinui).

WANDA MIHULEAC

ION DEAC - BISTRIȚA

Ultima expoziție a lui *Ioan Deac Bistrița* este printre foarte rarele ce au privilegiul de a propune un program. De astă dată — « portretul ». Efectul remanent al figurii umane, ceea ce are mai percutant ca realitate plastică, a constituit preocuparea obsesivă a ultimei etape din activitatea acestui sculptor. Sfidînd riscurile de monotonie pe care o expoziție exclusiv de portrete le-ar fi putut avea, cum și prejudecata lipsei de modernitate a unei asemenea teme, Ioan Deac Bistrița afirmă o vocație de constructor, de arhitect al figurii umane. Nu portretul zis « în caracter » îl interesează (ceea ce nu înseamnă refuzul explorării realității interioare), ci elementele de sintaxă și morfologie ale unui chip, realizarea anumitor ritmuri și tensiuni prin articularea lor. Într-un cuvînt îl pasionează clădirea unei forme pe care o împinge pînă la un *maximum de expresivitate*, prin supradimensionare, prin accentuarea puternică a unor unghiuri, prin intervenția unei scriituri violente, realizate cu drujba sau dalta.

Ioan Deac Bistrița merge la tip, la *portretul generic*, la scheletajul lăuntric al unui portret, la *matricea* lui. De aceea nici nu lucrează direct după model, ci după un desen-proiect (realizat și el aposteriori contactului cu un chip), desen care-i permite aprofundarea unor raporturi formale ce determină aerul particular al acelui chip. Studiul « după model » este eliminat, căci important e doar impactul inițial cu o figură mai specială, care-l incită și a cărei « ștampilă » vrea s-o extragă. Nevoia de construcție și un instinct al monumentalului îl împing la supradimensionare, iar nevoia de a anima și personaliza marile suprafețe astfel obținute, — de fapt impulsul de « a lua în posesie » portretul — îi dictează acele incizii profunde care brăzdează chipul portretelor sale. Reflex al propriilor sale contorsiuni și explozii interioare, această « scriitură » agresivă ce flagelează volumele marchează ca o pecete sculpturile lui Ioan Deac Bistrița. Scriitura este cea care le dă încărcătură energetică, cea care le imprimă « grifa » artistului, conferindu-le identitate. Cioplite cu nedisimulată violență (fără ca ceva să-i scape de sub control), aceste portrete (în care artistul s-a implicat puternic) se salvează printr-un instinct sigur de la șarjă și caricatură. Portretele primitiv-expresioniste ale lui Deac Bistrița au un halou primordial, au ceva din aerul îndepărtat și enigmatic al capetelor din Insula Paștelui.

Ignorînd referințele « culturale », Deac își trage inspirația din contactul genuin cu figura umană (ceea ce-i și îngăduie să păstreze acuitatea primei percepții) și din senzațiile pe care i le dă explorarea forței telurice a materialului.

Din respectul limbajului materiei și din admirația față de înaltul meșteșug al meșterilor cioplitori de odinioară se trage « elementarismul » artei sale. L-au atras magnetic asprimea și robustețea lemnului, pentru că-l poate ciopli cu furie nedomolită, pentru că-i îngăduie să-și potolească febra gestică (din cele 11 sculpturi expuse, șase — și cele mai patetice — sînt în lemn de stejar).

Expoziția de portrete a lui Ioan Deac Bistrița ne permite să vorbim de un demers unitar al acestui artist, de o factură specială de lucru care constituie originalitatea acestui cu totul original sculptor al generației medii. E vorba de acea scriitură febrilă ce intervine în tratamentul oricărui portret și care are inteligența suplă de a se adapta caracterului materialului (lemn, piatră, bronz, ghips). Această scriitură identifică o sensibilitate.

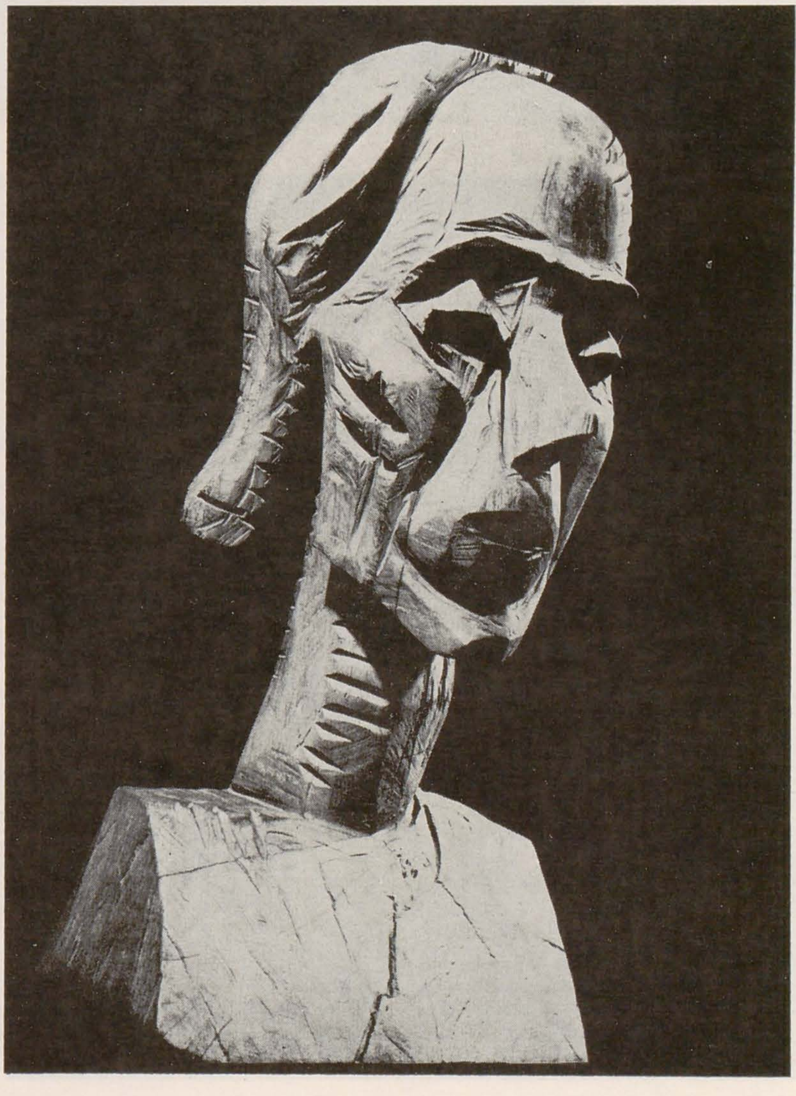
OLGA BUȘNEAG

Portret, lemn

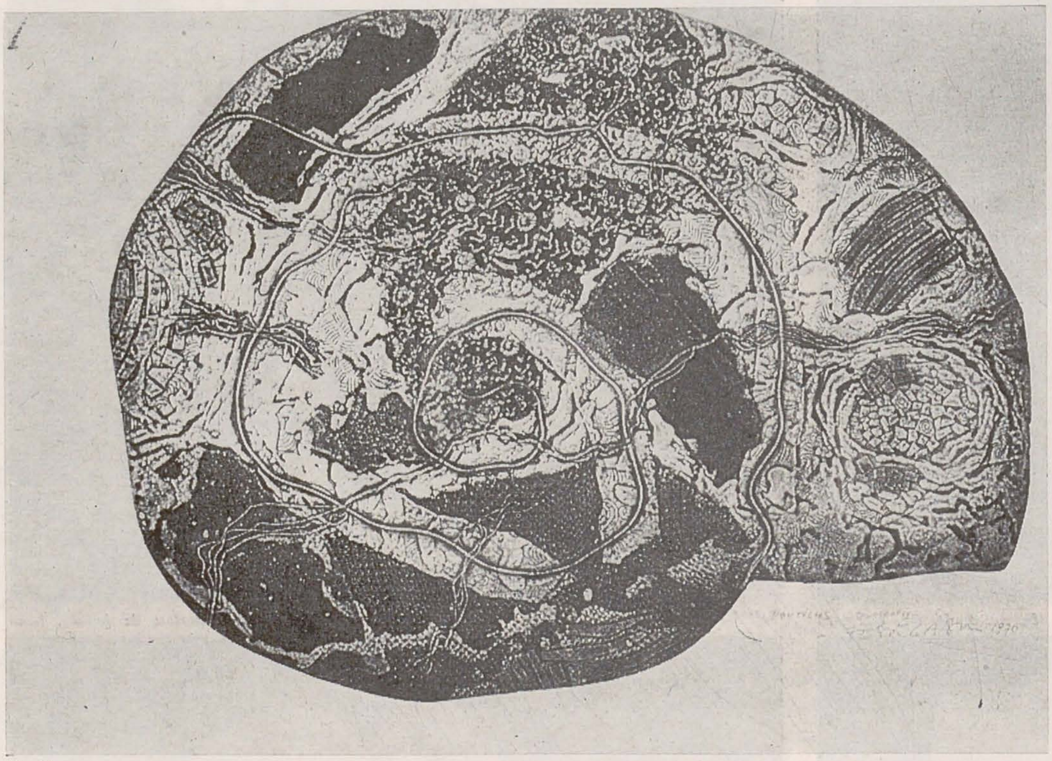
Portret de femeie, marmură

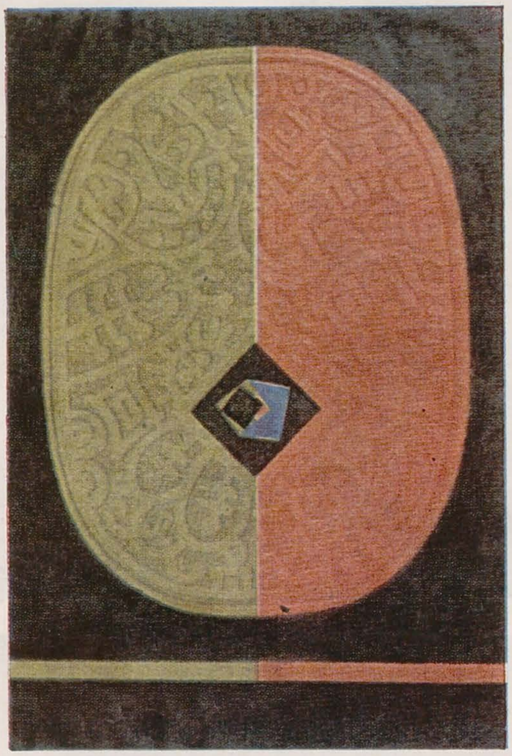
Portret de fată, lemn

Portret de femeie, lemn



LADISLAU FESZT





Nautilus

Compoziție 0

Incandescența soarelui

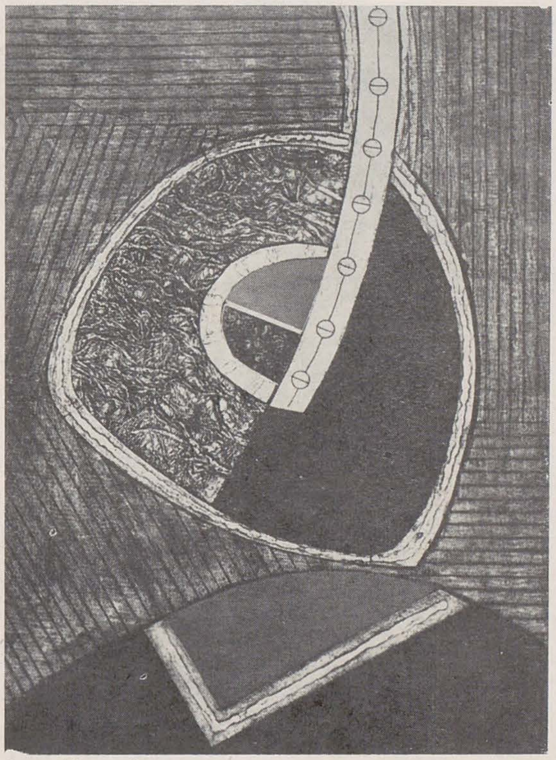
La un sfert de secol de la debut, activitatea artistică a gravorului Ladislau Feszt cuprinde — pe lîngă, bineînțeles, numeroase participări la expoziții românești externe și mai cu seamă la expoziții internaționale — 15 « personale » în țară și în străinătate, ultima în dată desfășurîndu-se la galeriile de artă din Cluj-Napoca.

Chiar la o privire superficială reține atenția o impozantă cantitate de muncă. Elogiul travaliului serios, răbdător, pentru continua îmbogățire a achizițiilor tehnice ale artistului este, în acest caz, nu numai o declarație de circumstanță dintr-un mai vechi interviu pentru o publicație studențească, este chiar principala normă de etică artistică a cunoscutului profesor de grafică. Se înțelege că această muncă stă și la baza « școlii clujene » de gravură, iar principalul « responsabil » pentru acest lucru este Ladislau Feszt. Gravorul — el ține să sublinieze și în catalog nuanța restrictivă, specializarea — cu un remarcabil simț de echilibru știe să se bucure de toate deliciile comportamentului artizanal, ale abilității executorii, fără a plonja vreun moment într-o etalare de tehnicism vid.

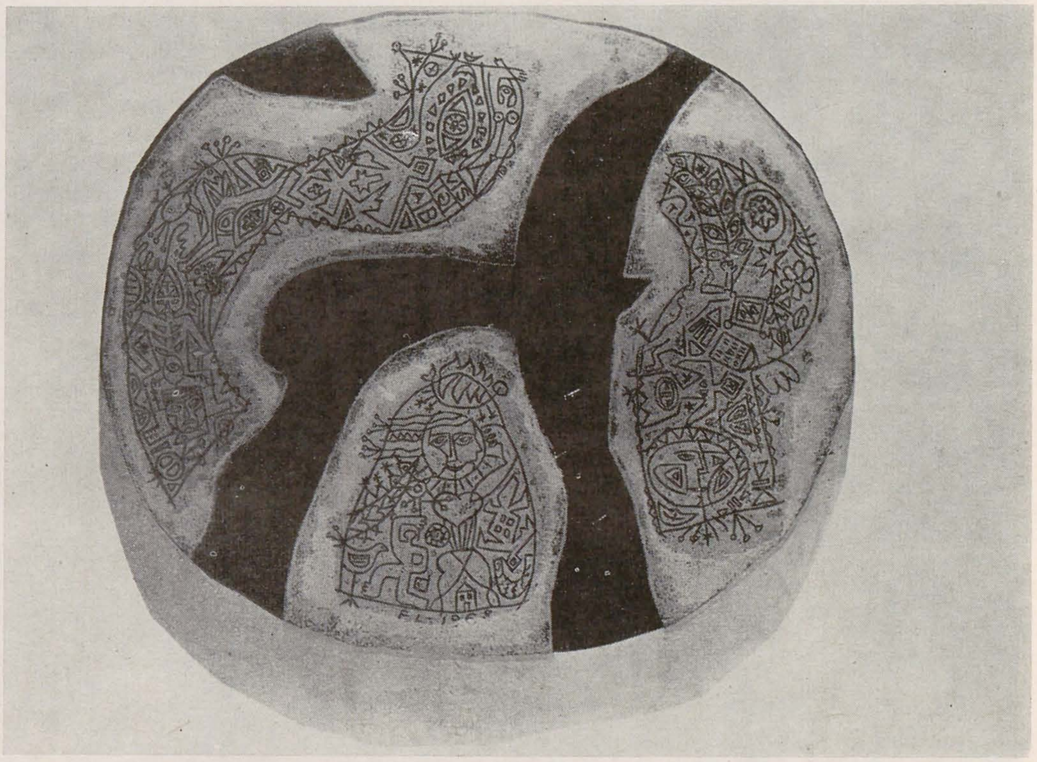
Într-un sens deprins din critica tematică putem spune că — așa cum, de exemplu, pentru Van Gogh supratema ar fi flacăra sau, pentru unii impresioniști, reflexul în apă — supratema gravurilor lui Feszt, indiferent de mixările tehnice operate, mai tradiționale sau mai sofisticate, este chiar *întipărirea.*

Din această opțiune netă decurg o serie de consecințe, în primul rînd faptul că autorul este de tip *imagist* mai curînd decît senzorial: totul se transformă în imagine, imaginea a alunecat în tipar mental, prin efort clarificator sînt abolite toate formele particulare, în configurarea structurală geometria a învins vitalitatea.

Arta pare a fi pentru autor o formă de *cultură reflexivă* producătoare de forme tipice, de compoziții tipice. Se operează cu exactitate, cu eficientă precizie, cu noțiuni intelectuale (« bunul Gestalt »); prin stilizare geometrizantă, care funcționează ca un proces automat, imaginile pătrund în conștiință în chip de abstracțiuni, se are în vedere mai ales structura specifică a stilizării ca proces de esențializare. Toate ideile prime, particulare, subiective suportă o traducere, tehnicile de execuție — acvaforte, acvatinta, cologravură — au rolul unui factor estetic constant, ele sînt forța exterioară care *transformă în efigie*. Fără îndoială ne întîlnim aici cu un exemplu de *artă despre artă*, dar tentativa de a motiva permanent imaginea ca tipar arhetipic se face nu pe calea manipulării — citării, sudării — surselor, și ele sînt foarte numeroase, practic cuprind întreaga memorie artistică, ci pe calea

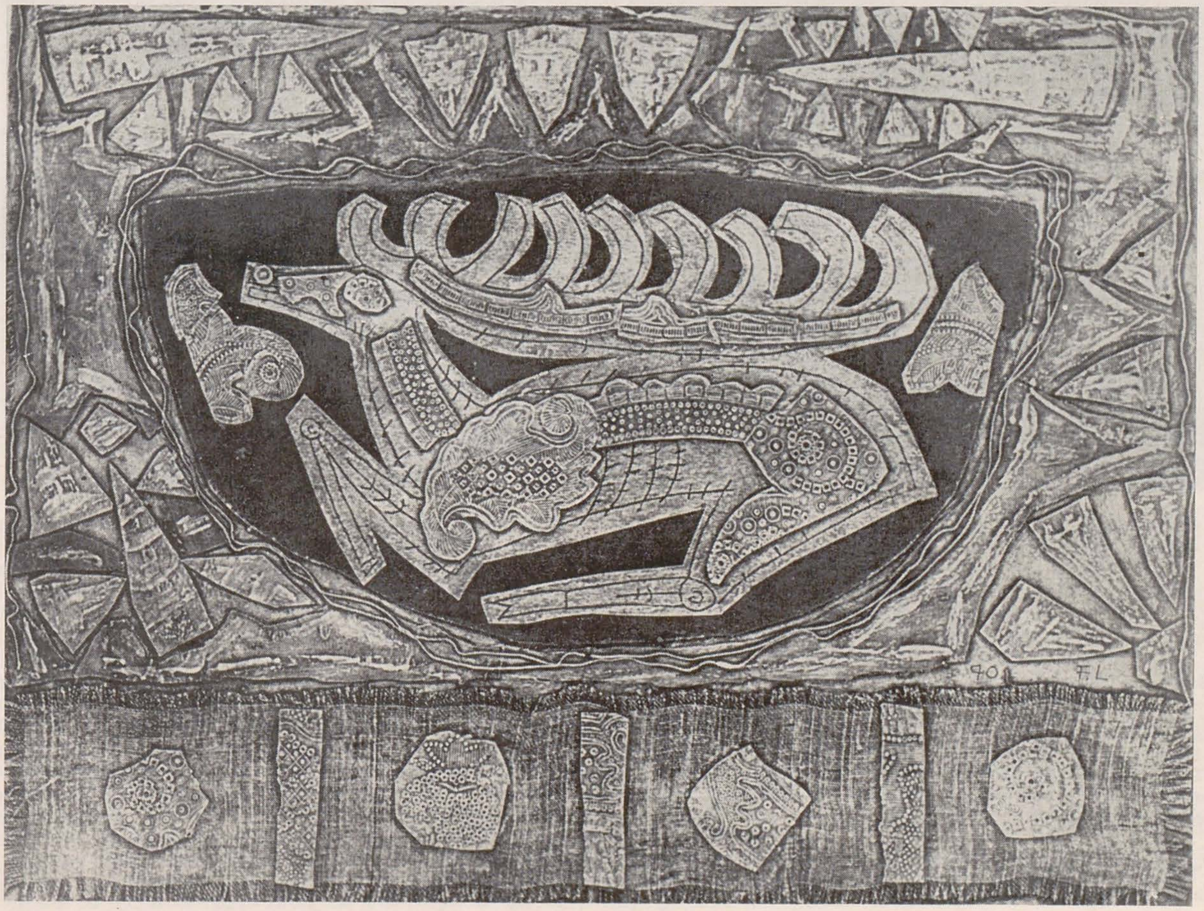


Compoziție cu instrument sonor



Disc I

Compoziție cu cerb



unificării. Distingem reminiscențe, « conserve » mnemice de la gravura neolitică pe stînci la sigiliile sumeriene, de la « arta stepelor » la ariile extraeuropene receptate ca rezultat artistic — oceaniene, africane — de la medaille-istică și bijuterie la diferite soluții de scriere, de la modulul picassian la schemele desenului, gribouillage-ului infantil, de la imageria populară, nu numai autohtonă pînă la, fapt mai imprevizibil, exploatarea resurselor gestualismului și ale grafittiurilor. Subliniem faptul că avem de a face cu un mod topologic de concepere a imaginii *încrustate*, despărțite după regulile gramaticii ornamentale. Cu toată disparitatea de surse imaginile acestui stil sincretic — tocmai datorită regulilor simple de distribuire a cîmpurilor — se citesc ușor, sînt elaborate ținînd seama de « legea economiei ».

Deși rezultat selectiv al muncii de cîțiva ani, expoziția are un aspect de o remarcabilă constanță — întărită de execuția acurată — fără semnificative diferențe de nivel calitativ. Dar și în această regularitate, disciplinare autoimpusă, apar semnele (într-un loc este inscripționat cuvîntul vis !) unor viitoare deplasări de interes către, presupunem, sporirea coeficientului subiectiv, fapt la urma urmei previzibil dacă ținem cont de cunoscuta observație a lui Valéry: « o încălțăminte prea strîmtă ne va sili să inventăm dansuri noi ».

MIHAI DRIȘCU

HONORÉ DAUMIER

Studii de portrete, desen tuș, colecția Zambaccian

Judecată din perspectivă actuală, opera atît de vastă și de diversă a lui Honoré Daumier face dovada unei asemenea complexități și bogății de sensuri încît destinul care a urmărit-o, începînd din anii de viață ai artistului și continuînd pînă în ziua de azi, ni se pare a avea o înfățișare cel puțin ciudată dacă nu, adeseori, chiar dominată de ingratitudine. Opera sa, atît de « incomodă » pentru cei mai mulți dintre contemporanii săi, pare a fi intimidat gustul publicului chiar și în anii secolului nostru, astfel încît, în ciuda atenției pe care i-a acordat-o critica de artă europeană mai ales după anul 1900, acest mare artist, ce poate fi caracterizat cu predilecție drept « umanist », a rămas practic aproape necunoscut marelui public contemporan. Uitarea aceasta reiese atît de evident în cadrul limitelor preferințelor generale satisfăcute de tehnicile mass media încît provoacă uneori bizara senzație a reverberării peste decenii a unui sentiment de culpabilitate moștenit de la cei ce i-au servit ca model artistului, fenomen din domeniul gustului ce poate fi detectat, de altfel, în cazul multora dintre moraliștii de orice gen ai epocilor trecute.

Născut la începutul secolului trecut, Daumier este obligat a fi martorul uneia dintre cele mai frămîntate perioade din istoria țării sale, epocă de teribile confruntări sociale și politice, care a pus la grea încercare dezvoltarea spirituală și crezul politic și umanist al multora dintre corifeii culturii franceze din secolul al XIX-lea. În aceste condiții, refuzîndu-și alternativa de a asista pasiv la atîtea răsturnări și restaurări de valori și de principii, el se situează cu convingere pe pozițiile unui liberalism republican sincer, dictat de necesitățile unui caracter cinstit față de cei din jur și față de sine însuși în primul rînd. Ca adept al moralei rousseauiste, Daumier nu poate fi definit în nici un moment al existenței sale ca participant antrenat definitiv și partinic pe coordonatele (mai mult sau mai puțin nebuloase, în acea epocă) a uneia sau alteia dintre numeroasele grupări politice ale epocii cuprinse între « cele 100 de zile » și primii ani ai celei de-a treia Republici. Ceea ce a condus însă întreaga tramă a dezvoltării sale artistice a fost o pornire sinceră, înverșunată și uneori agresivă împotriva a tot ceea ce contravine unei existențe conduse de rațiunea ordinii naturale. Înzestrat cu un acut simț al realității, el resimte dureros tarele sociale și morale care caracterizau degringolada sau, dimpotrivă, ascensiunea unor clase și specii umane în continuă opoziție. Inechitatea, imoralitatea, corupția, arivismul, prostia sau cruzimea sînt receptate și atacate frontal, cu luciditate

Cititorul

Hornarul

Supa

și indignare, căci în spatele unei anumite bonomii și simplități a comportamentului — trăsături asupra cărora mulți biografi au înțeles să insiste în mod exagerat — Daumier se integrează unei categorii cu totul aparte printre artiștii romantici; categorie în interiorul căreia este probabil singurul reprezentant de importanță majoră. Daumier-romanticul este de fapt un pesimist lucid, pentru care nu există acea deschidere febril-căutătoare spre infinit, spre zonele necercetate ale imaginației libere și ale fantasticului dezlănțuit, așa cum le putem găsi la un mare număr de reprezentanți ai literelor și artelor de pe întregul parcurs al romantismului european. Creația sa se desfășoară circumscrisă de mizeria existenței cotidiene, « monștrii » săi nu iau naștere în tenebrele torturante ale imaginației ci viermuiesc cu chip de om într-un spațiu strîmt ce închide în sine dimensiunile « damnațiunii » de artist a lui Daumier. Iată un romantic pentru care toate determinările « existenței romantice » coboară pe pămînt, populîndu-i lumea simțurilor fără a-l putea elibera de obsesia răului ce pare a domina întregul univers. Omul de o rară calitate a sufletului, corect și cinstit prin întreaga sa ființă, nu găsește în sine puterea suficientă pentru a traversa drama unui rol căruia se simte a-i fi predestinat și, astfel, la fel ca și mulți alți artiști ai epocii, devine un neconsolat receptacul al «Weltschmerz»-ului ce bîntuia, epidemic, Europa.

Viața lui Daumier a părut multora drept « lipsită de istorie », înțelegînd prin aceasta, de fapt, o totală lipsă a spectaculosului. Într-adevăr, puține sînt momentele acestei existențe de 71 de ani în care biografia sa să includă accidente cît de cît capabile de a fertiliza imaginația cercetătoare a celui ce caută bazele unui « destin romantic ». Modestia acestui artist se răsfrînge în întregul său mod de viață, aparent perfect disciplinat, condus cu un gen de înțelepciune gravă care-și avea punctul de pornire tocmai în acea conștiință dramatică a existenței, pe care însă nu-și va permite să o destăinuie decît în opera sa. Daumier este omul care înțelege și meditează asupra înțelesurilor cu inteligență și simț al responsabilității, este artistul integru care nu poate tăinui ceea ce a devenit pentru el o realitate dureroasă, astfel încît această realitate, ce nu este numai a lui proprie, prilejuiește transfigurarea plină de forță și putere de convingere a unui adevăr ale cărui consecințe sînt suportate de către toți cei din jurul lui. El nu este un vizionar, un imaginativ, un creator de drame ci transcrie imediatul impregnîndu-l cu o infinită gamă de tonalități ale propriei simțiri, pe care le investește în arta sa fără posibilitate de recuperare, căci nimic nu vine din afară spre a-i lumina conștiința. De aceea, pentru Daumier, sentimentul de eliberare prin artă nu se împlinește decît fragmentar, la nivel moral și mai ales civic, căci răul pe care-l vede la originea existenței sale este și răul spre care se îndreaptă, iar tragedia umană rămîne aceeași maladie incurabilă. Cu toată această marcă de pesimism, Daumier nu devine mizantrop. În anticlericalismul lui simplu, principial, el nu acceptă să abandoneze destinul omului în brațele transcendentalului ci caută să-l ajute în lupta pentru o lume mai echitabilă cu forțele pe care i le pune la îndemînă arta sa. « Era republican în mod spontan, așa cum se respiră » — spunea Théodore de Banville — « el însuși era poporul și iubea acest popor din toată inima ». Republicanismul său era mai degrabă o chestiune morală decît o opțiune politică, era năzuința sinceră a unui om de bună credință spre o lume epurată de personaje de genul abominabilului său Robert Macaire, prototip al lichelismului și arivismului, înfloritoare sub pavăza « monarhiei din iulie ». Unul dintre cei mai buni cunoscători moderni ai operei lui Daumier, François Fosca, remarca însă, cu mare exactitate, faptul că acest artist, animat de o imuabilă principialitate, nu își îndreaptă atacul puternicei sale satire atît împotriva unor anumite persoane din cercul contemporanilor săi, cît împotriva instituțiilor și a moravurilor generate de aceste instituții: « Feroce era doar rezultatul și nu artistul, căci nu găseai la el nici ură profundă, nici adevărată cruzime. Cînd răsfoim litografiile în care-l biciuiește pe Louis-Philippe și pe miniștrii săi avem senzația limpede că victimele sale nu existau pentru el în chip de creaturi umane, de semeni ai săi, ci erau doar enorme fantoșe, marionete tiranice și grotești ». Puțini sînt artiștii secolului trecut cărora să li se fi căutat ascendența spirituală și stilistică pe o arie geografică și temporală de o asemenea anvergură ca în cazul lui Daumier. Încercările de stabilire a filiațiilor pornesc de la Jordaens și Rubens la Michelangelo și Tintoretto, de la Rembrandt și Holbein pînă la Rowlandson, Hogarth, Gainsborough sau Goya, la toate acestea adăugîndu-se, cum e și de așteptat, comparațiile cu opera compatrioților săi mai vîrstnici sau de aceeași generație, ca Delacroix, Corot, Decamps sau Millet. Explicația unei asemenea abundențe de demersuri comparative — și nu le-am pomenit aici decît pe cele mai frecvent invocate — nu poate fi, după toate aparențele, decît una singură: complexitatea, de foarte multe ori deconcertantă, a operei lui Daumier, configurația complicată a evoluției sale artistice în toate domeniile în care și-a exersat pasionatul său spirit creator: litografie, desen, pictură și sculptură. Daumier nu a cunoscut în adolescență gloria provocată de spectaculoasele extravaganțe ale talentelor precoce, în primul rînd pentru că nu i-ar fi permis-o modestul său mediu micburghez în care s-a născut și care i-a marcat atît de puternic propria personalitate și, în al doilea rînd, pentru că marele lui talent făcea parte din categoria acelora care nu se exteriorizează exploziv ci se desfășoară lent, progresiv, fertilizate de o muncă intensă și de o ambiție titanică. Evoluția sa timpurie nu a beneficiat de o instrucție academică închegată și nici de prezența unui maestru care să-i imprime acel prim impuls al artistului de sine stătător, atît de necesar nu atît mîinii fostului emul, cît psihicului acestuia. În condițiile în care colecțiile Luvrului i-au slujit drept primă și cea mai importantă academie, este evident că Daumier nu a putut rămîne străin de influența marilor maeștri ai trecutului, mai ales a acelora pentru care dramatismul existenței și expresiei umane constituia o preocupare fundamentală. De asemenea, cunoștința apropiată cu unii dintre artiștii cei mai importanți ai Franței epocii sale, pe care i-a respectat și care, la rîndul lor, l-au apreciat în mod deosebit — să ne gîndim doar la Delacroix, Corot sau Auguste Préault — nu putea rămîne fără un oarecare ecou în opera lui Daumier. E imposibil însă a descoperi vreodată un simptom al purei imitații în opera sa: efectul personalității sale este mult prea puternic, iar crezul său artistic mult prea legat de adevărul propriei sale experiențe. Trebuie subliniat, de altfel, că domeniul în care artistului i s-a atribuit preluarea celor mai multe influențe din exterior a fost pictura. Acest mod de a judeca lucrurile nu este, bineînțeles, lipsit de temei, căci, pentru Daumier însuși, pictura a însemnat suportul unei permanente și nostalgice dorințe de împlinire a întregii sale capacități și experiențe artistice, căreia nu i s-a putut dedica decît către jumătatea vieții. Pictura lui Daumier, incomparabil mai puțin cunoscută decît opera lui grafică, constituie capitolul de creație în care artistul însuși a experimentat cel mai mult, căutînd cu neliniște și perseverență un mod de expresie care să-i definească perfect intențiile. Din acest motiv nu se poate vorbi despre o singură și anumită tehnică folosită de pictorul Daumier, căci de la utilizarea cuțitului și pînă la tehnica glasiurilor artistul folosește o întreagă serie de tehnici intermediare, încercînd cu ardoare să găsească acea formulă ideală ce nu-și va afla totuși, pînă la urmă, locul în propria sa imagine despre perfecțiune.

Un element caracteristic romantismului francez îl constituie consecventa urmărire a noului, înțeles aici nu neapărat și întotdeauna ca o idee de progres ci ca o căutare a unui « altceva », o încercare înverșunată de a evenimenta cercul fatalmente mărginit al existentului cotidian. Daumier se lasă și el contaminat de această patimă a epocii, dar într-un fel cu totul special, neîncercînd să-și domolească această neliniște printr-o expansiune în zona imaginației, a supranaturalului, ci, dimpotrivă, adîncind cercetarea sa într-un alt domeniu care, practic, nu cunoaște limite și anume acela al omenescului. Negăsind întemeiată, pe de o parte, pretenția clasicismului de a se ridica deasupra eroziunii timpului prin atotbiruitoarea armă a alegoriei istorico-mitologice, refuzînd, pe de altă parte, tentația de a se lăsa sedus de arcanele incerte ale imaginației romantice, Daumier preferă să construiască temeinic și durabil în domeniul stabil și inepuizabil al realității. Este motivul pentru care arta lui rămîne atît de actuală tocmai acolo unde adevărul și idealul ajung la confluență, îndreptîndu-se spre un scop a cărui generozitate depășește determinismul timpului.

MARIUS TĂTARU

PICTURA CHINEZĂ ÎN STIL TRADIȚIONAL

Expoziția de pictură chineză în stil tradițional, deschisă în țara noastră în ajunul împlinirii a 30 de ani de la proclamarea Republicii Populare Chineze, este marcată de două cicluri tematice majore: prezentarea marilor transformări revoluționare din satele și orașele Chinei după eliberare și pictura tradițională propriu-zisă constînd din peisaje (Shan Shui), flori și păsări (Hua Niao).

Pornind de la această constatare putem denumi prima categorie ca o exemplificare a picturii exteriorizate, mobilizatoare, ilustrată în compoziții ample cu multe personaje, iar secunda celei interiorizate, subiective, alcătuind ambianțe mai sobre, fiind o pictură a stărilor afective.

S-a discutat adesea despre un anumit clasicism al picturii chineze legat de caracterul nemodificabil al unor orizonturi mentale, temele preferate repetîndu-se perfecționate de fiecare generație. Criticii de artă chinezi din vechime apreciau opera în funcție de ingeniozitatea, precizia și ușurința cu care a fost aplicată pata de tuș pe hîrtie, trăsăturile de pensulă subțiri sau groase, calme sau nervoase, întrerupte sau continue, certificînd măiestria dobîndită de artist. Mărturie a acestui mod exigent de abordare stă o enciclopedie a picturii chineze din secolul al XVII-lea în 64 de volume (Shu) în care sînt prezentate regulile tehnicii de impostare a formei precum și semnificațiile simbolice ale obiectului.

Pictura contemporană în stil tradițional nu mai are structura formală și rigoarea simbolică a artei grafice din perioada dinastiilor Ming și Qing. Mutația este de ordin perceptiv, artiștii preluînd temele clasice Shan Shui și Hua Niao, dar nefiind vorba de o pictură de observație ci de una de introspecție, important este modul în care pictorul vibrează în fața elementelor pe care le transpune pe hîrtie dezvăluindu-și starea de spirit, sensibilitatea, concepția filosofică.

În expoziție figurează o compoziție remarcabilă: « Bambus și muguri de prun », rod al colaborării celor doi maeștri ai artei chineze contemporane Qi Baishi și Xu Beihong. Spiritul echilibrat și reținut al lui Qi Baishi practicînd o pictură meditativă, utilizînd laviuri largi și culori suave este contrabalansat de dinamismul tușelor viguroase

WEI ZUIXI: Și drumul suie spre cer

ivite din pensula lui Xu Beihong într-o succesiune în tonuri mai calde. Persistă impresia că cei doi autori se află într-o conversație și comentează o temă dată argumentînd fiecare pentru propriul mod de exprimare picturală.

Dragostea pentru flori îi face pe artiștii chinezi să reușească în a le conferi un farmec aparte, printr-o prezentare foarte decorativă, fără a le răpi naturalețea și a simplifica trăsăturile, fără a renunța la caracteristicile lor botanice esențiale. În receptarea acestor picturi trebuie avută în vedere dorința artiștilor de a vedea ceea ce nu e vizibil și tendința de prezentare simultană a elementelor perceptibile și a celor imaginare.

Remarcăm astfel la He Xiangnin (« Pin și vîrfuri de prun ») tendința de contopire a ambianței septentrional-meridional prin preluarea plastică a motivului eternităților succesive. Depășind riscul cursivității caligrafice, Liu Zhangzhao (« Bambuși ») reușește să ne înfățișeze o parafrază retorică a nonfigurativismului, la originea demersului său pictural aflîndu-se dialogul dintre reprezentare (natură) și meditație (interpretare). Acest tip de « scriitură » folosind un limbaj natural, generînd stări de spirit contradictorii, delimitate în cadrul unui spațiu fictiv, naște un proces de mare complexitate în care printr-o alternare a ipostazelor de meditație și revelație se descoperă « calea de mijloc » (zhong dao).

Creații de o tulburătoare muzicalitate, obținute prin gradarea subtilă a laviurilor (Wu Zuoren — « Cămile », Liang Huangzhou — « Mînînd măgari ») reflectă intenția pictorilor de a excerpta din realitatea înconjurătoare un microcosm autonom. « Cămilele » din Turfan apar ca niște pete difuze de tuș, perspectiva obținîndu-se prin degradeuri datorate capacității de absorbție a hîrtiei. Formele nu sînt decupate de linie ci pata de tuș conferă profunzime și picturalitate prin efasarea contururilor. Sugerarea celei de-a treia dimensiuni e aluzivă, permițînd transformarea obiectului în efigie. În compunerea tablourilor de o importanță deosebită este absența culorii, albul hîrtiei sugerînd efecte spectaculoase: ceața (Wei Zuixi — « Și drumul suie spre cer »), zăpada (Huang Jiuhua — « Livadă de pruni la Yenan », spuma valurilor sau aburul ce se ridică de pe lac în diminețile de vară (Song Wenzhi — « Dimineața pe lacul Tai »).

Un mod aparte de gîndire plastică apare în compoziția a doi tineri pictori: Fa Yuan și Wang Laifu — « Zonă mineralieră noaptea » — unde expresivitatea peisajului este subliniată de absența culorii pe anumite porțiuni, albul difuz al punctelor de lumină conferind tabloului un vibrant dinamism. Peisajele cu deschideri largi și depărtări cețoase ce îndeamnă la meditație (Li Keran — « Rîul Li », Jian Songyen — « Pichetul Huang Yang Jie în munții Ching Kang »), vădind uneori interdependența dintre pictură și caligrafie (Li Guohua — « Răsărit de soare în munții Hong Shan ») se remarcă a fi genul major al picturii chineze.

E dificil de a observa la acești pictori contemporani ,,diferențierea dintre calcul și instinct, dintre « lucrul făcut » (opera închisă) și « lucrul în devenire » (opera deschisă), între « stil » ca putere de cunoaștere și « imitarea naturii » ca simplă autocomunicare'' (Werner Hofmann). Dar se poate observa că, la fel ca și în arta celorlalte spații culturale, pictura chineză în stil tradițional are o anumită entropie și, pierzînd din « energia » inițială, tinde să alunece spre o autocopiere în insistența asupra formei subjugate unui conținut standardizat.

« Pentru europeni tabloul este, spune Michal Sobieski, mai mult sau mai puțin o entitate închisă, fapt subliniat și de ramele lui; pentru oriental este un fragment al realității nemărginite care se scurge prin veacuri fără limite în timp sau în spațiu ».

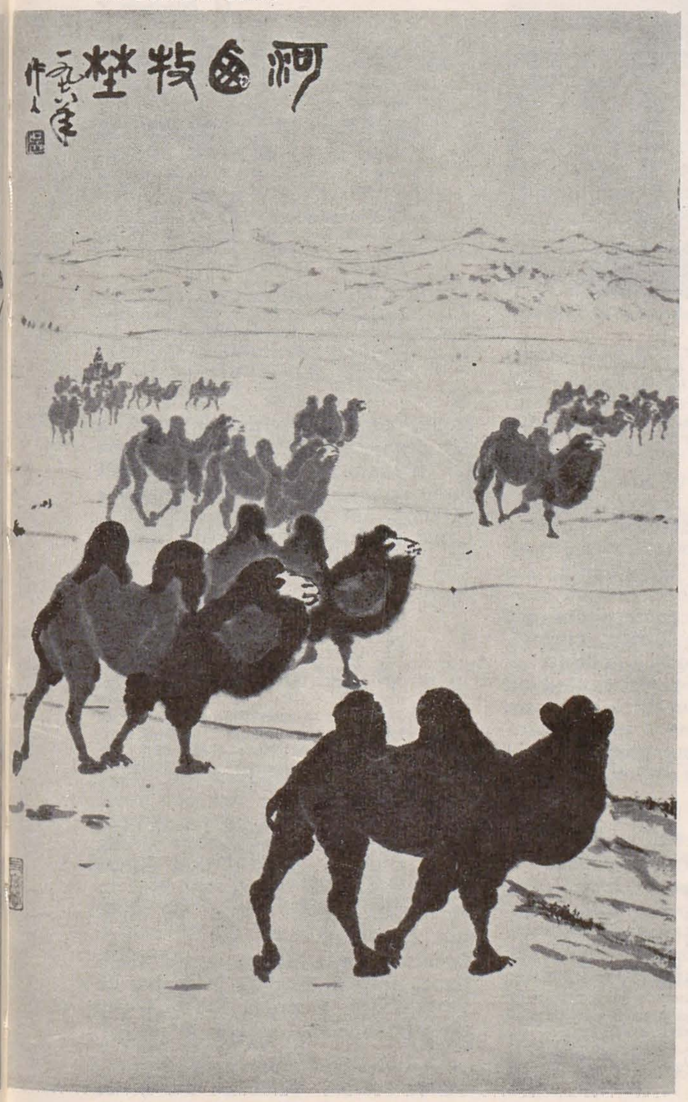
GHEORGHE KAZAR

HE XIANGNIN: Pin și vîrfuri de prun

YU YUE CHUAN: Copiii șerbilor eliberați

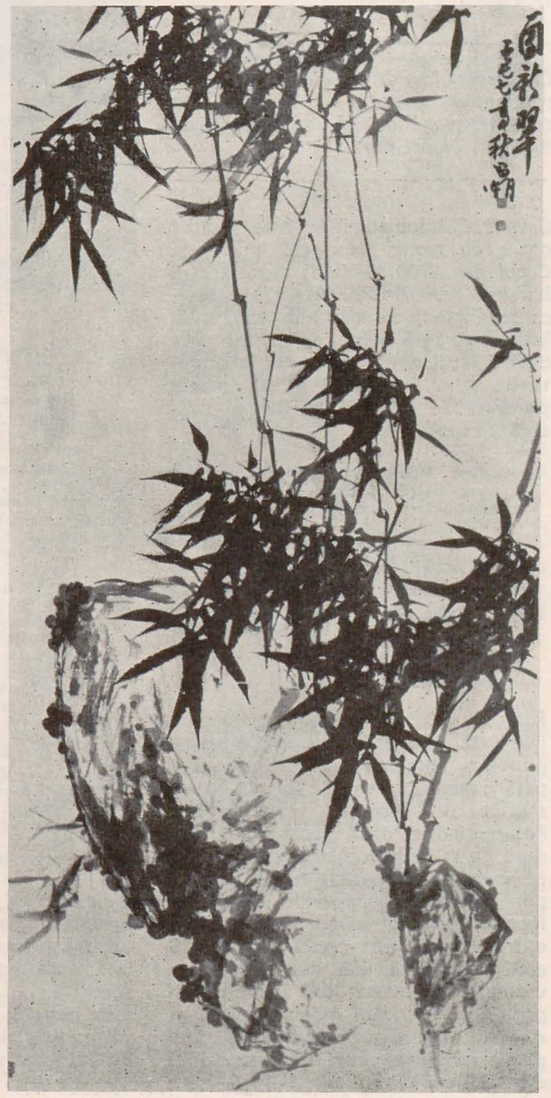
LIANG HUANGZHOU: Mînînd măgari

WU ZUOREN: Cămile



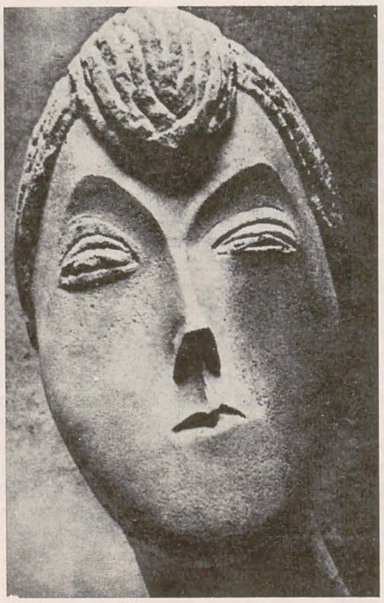
TANG YUN: Bananier și vrabie

LIU ZHANGZHAO: Bambuși

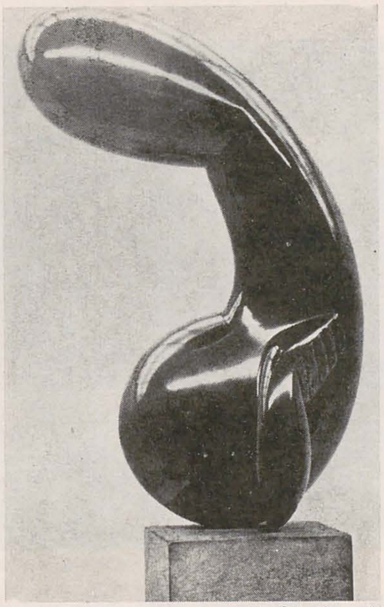


OVOIDUL (II)

11. Cap


12. Baroana R.F.

13. Măiastra


14. Principesa X

Continuăm, în cadrul «Arhivei Brâncuși», publicarea studiului «Ovoidul» din care partea I a apărut în numărul 9/1979 al revistei.

Grupa C. Sculpturi în care ovoidul apare ca motiv principal

Capul din 1908 (fig. 11) și portretul *Baroanei R.F.* din 1909 (fig. 12) vestesc, ca și *Copilul dormind* din 1907—08. îndelungata perioadă a priorității date de Brâncuși motivului oului în sculpturile sale. Exceptînd gîtul, ambele portrete se grefează pe forma ovoidală a capului.

1. *Cap*, 1908, piatră, H = 30 cm, fig. pag. 50 (G75), Cat. G 75: nr. 59
   Deținător: Colecția Apollinaire, Paris
2. *Baroana R. F.* (= Renée Frachon, aceeași care ar fi inspirat *Muza adormită*), 1909, piatră, H = 75 cm, fig. pag. 53 (G75), Cat. G 75: nr. 65 (înălțimea de 75 cm a fost notată de Brâncuși pe dosul unei fotografii de la MNAM — cf. Brezianu, op. cit., p. 243).
   Deținător: Colecție particulară, București

Pasărea măiastră este o sculptură inspirată lui Brâncuși de unele basme populare românești, în care apare o pasăre mare cu pene de aur, cu puteri magice. În viziunea lui Brâncuși, *Pasărea măiastră* este construită pornind de la *ovoidul central* al trupului, pe care se grefează gîtul cu ciocul, penele cozii și picioarele simbolice, formînd un tot armonios și de un extraordinar efect plastic. În fig. 13 este reprodusă una din frumoasele variante de bronz lustruit, cu sclipiri de aur, ale *Măiastrei*.

Această *Pasăre măiastră*, la a cărei primă versiune artistul a lucrat încă din 1910, devine, avîntîndu-se spre înălțimi, *Pasărea de aur* din 1919—1923, la care forma ovoidală cedează locul unei conoide terminate cu rafinate volume curbe din care se desprinde un gît simbolic.

Aerodinamica săgeată în văzduh, emblemă a zborului, derivată din *Pasărea de aur*, se numește *Pasăre în spațiu*.

În cadrul acestui studiu, ne interesează numai *Pasărea măiastră*, care poartă în ea motivul ovoidului.

3. *Pasărea măiastră (Măiastra)*, 1910—12, marmură, H = 56,1 cm, fig. pag. 61 (G75), Cat. G. 75: nr. 75
   Deținător: MMA — NY
4. *Măiastra*, 1911, bronz lustruit, H = 55,3 cm, fig. pag. 63 (G75), Cat. G 75: nr. 76
   Deținător: Tate Gallery, Londra
5. *Măiastra*, c. 1911, bronz neted nepatinat, probabil aurit la început, H = 55,7 cm, fig. pag. 63 (G75), Cat. G 75: nr. 77
   Deținător: Katherine Graham, Washington, D. C.
6. *Măiastra*, 1912, bronz lustruit, H = 61 cm, fig. pag. 63 (G75), Cat. G 75: nr. 82
   Deținător: John Cowles, Minneapolis.
7. *Măiastra*, 1912, bronz lustruit, H = 61,2 cm, fig. pag. 64 (G75) (reprezentată în fig. 13), Cat. G 75: nr. 83
   Deținător: Fundația Peggy Guggenheim, Veneția
8. *Măiastra*, 1915, c. 1930, marmură, H = 60,4 cm, fig. pag. 79 (G75), Cat. G 75: nr. 100
   Deținător: PhMA
9. *Măiastra*, c. 1923 — c. 1940, marmură albastră-cenușie, H = 70,5 cm, fig. pag. 155 (G75), Cat. G 75: nr. 220
   Deținător: MNAM — Paris

Principesa X este sculptura care a produs un imens scandal cînd a fost expusă prima dată la Paris în 1920, la *Salonul Artiștilor Independenți*, fiind socotită o reprezentare falică. A fost retrasă înainte de deschiderea expoziției, iar Brâncuși a hotărît de atunci să nu-și mai prezinte oficial operele în Franța.

În realitate, *Principesa X*, cu capul său *ovoidal*, cu gîtul prelung, tratat în curbe care se îmbină armonios cu sînul generos, rezolvat într-o plastică fără seamăn, este o sculptură de o rară gingășie și puritate, în care Brâncuși a demonstrat posibilitățile artei sale (fig. 14).

10. *Principesa X*, 1909—16, marmură, H = 58,7 cm, fig. pag. 76 (G75), Cat. G 75: nr. 104
    Deținător: University of Nebraska Art Galleries
11, 12. *Principesa X*, 1916, bronz lustruit, H = 60,4 cm, fig. pag. 77 (G75) (reprodusă în fig. 14), Cat. G 75: nr. 105
    2 replici în colecțiile: a. PhMA—AC; b. MNAM — Paris

Dra Pogany, celebrul bust, existent în 13 versiuni și replici originale, despre care însuși Brâncuși i-a povestit Malvinei Hoffman că «a luat forma definitivă a unui oval», are de asemenea, ca motiv central, *ovoidul*, după cum se poate vedea din fig. 19. Pornind de la capul ovoidal, cutat de imenșii ochi, podoaba sa capilară «a devenit mai ușoară pe ceafă, ca un desen din curbe ondulate. În ultima sa versiune — este ea oare cea din urmă? — capul, brațele și părul unduiesc la unison» (vorbește tot Brâncuși).

13. *Dra Pogany*, 1912, marmură, H = 44,5 cm, fig. pag. 64 (G75), Cat. G 75: nr. 85
    Deținător: PhMA
14—17. *Dra Pogany*, 1913, bronz lustruit, uneori cu patină neagră pe cap (replicile a și c), H = 43,8 cm, fig. pag. 67 (G75), Cat. G 75: nr. 88
    4 replici în colecțiile: a. MMA —NY; b. Colecția Storck, București; c. J. B. Speed Museum, Louisville; d. William Benenson, New York
18. *Dra Pogany II*, 1919, marmură cu vinișoare, H = 44,2 cm, fig. pag. 92 (G75), Cat. G 75: nr. 127
19—22. *Dra Pogany II*, 1920, bronz lustruit, H =43,2 cm, fig. pag. 93 (G75) (reprodusă în fig. 19), Cat. G 75: nr. 128
    4 replici în colecțiile: a. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo; b. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; c. Katherine Ordway, New York; d. Norton Gallery, West Palm Beach, Florida
23. *Dra Pogany III*, 1931, marmură, H = 45,1 mm, fig. pag. 142 (G75), Cat. G 75: 202
    Deținător: PhMA — AC
24. 25. *Dra Pogany III*, 1933, bronz lustruit, H = 44,5 cm, fig. pag. 146 (G75), Cat. G 75: 207
    2 replici în colecțiile: a. Joseph Pulitzer, Jr., St. Louis, Mo.; b. MNAM — Paris

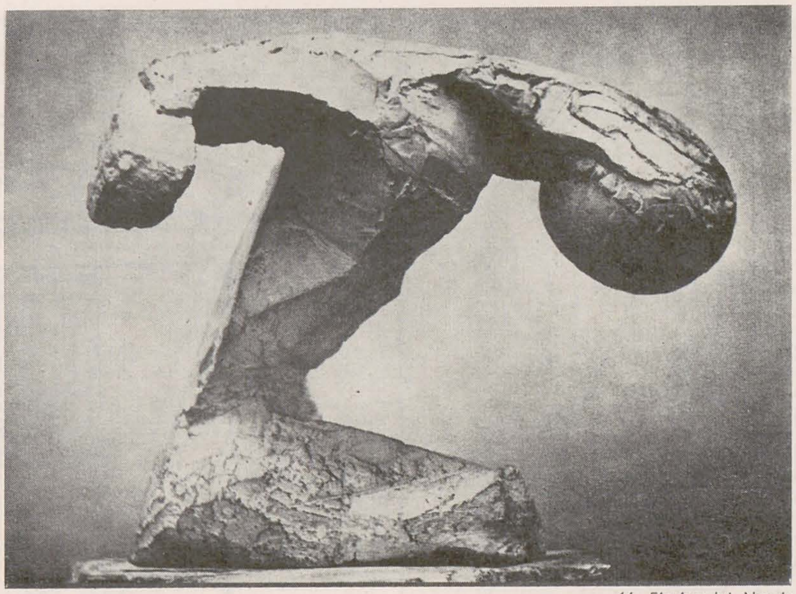
Muza, denumită inițial *O muză*, a fost inspirată în 1912, tot de prietena lui Brâncuși, Dra Pogany. Acest lucru se vede cel mai bine din prima variantă, cea de marmură (fig. 15). Capul este perfect ovoidal, trăsăturile sînt abia marcate.

26. *Muza*, 1912, mamură, H = 44,5 cm, fig. pag. 66 (G75) (reprodusă în fig. 15), Cat. G 75: nr. 84
    Deținător: Ileana Lindt, New York
27—29. *Muza*, 1917, bronz lustruit, fig. pag. 83 (G75), Cat. G 75: nr. 114
    3 replici în colecțiile: a. Museum of Fine Arts, Houston (L = 49,9 cm); b. Portland Art Museum (L=49,5 cm); c. Colecția Herbert și Nannette Rotschild, Ossining, N.Y. (L = 44,2 cm)
30. *Leda*, 1920, marmură, H = 53,4 cm, fig. pag. 95 (G75), Cat. G 75: nr. 132
    Deținător: Art Institute of Chicago
31. *Leda*, 1925, bronz lustruit, H = 24,9 cm, pe disc de metal polisat, diam. 50 cm, fig. pag. 126 (G75)

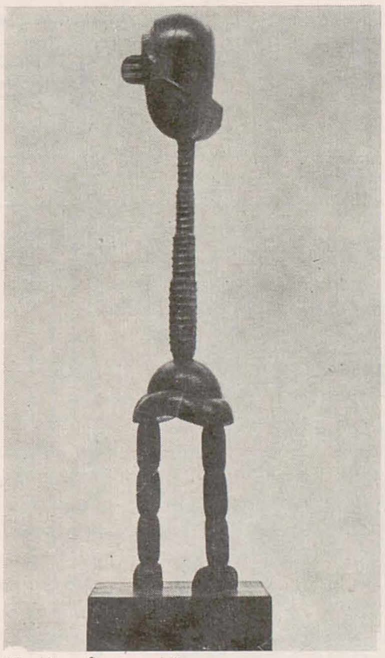
Danaida este o reluare a unei vechi teme, tratată în 1908 în piatră de Vrața[1], într-o primă ipostază, cu un prim model.

[1] Barbu Brezianu, op. cit., p. 136, fig. 136

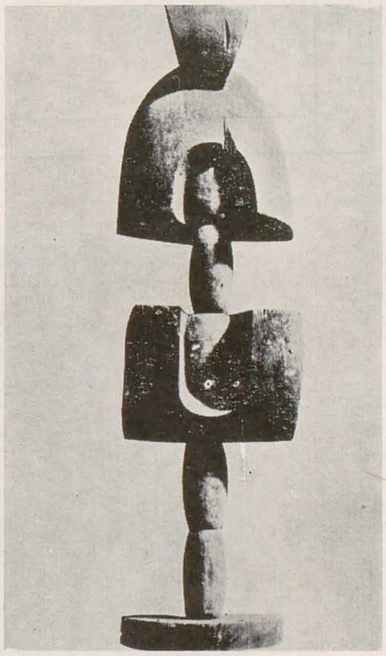
15. Muza



16. Fîntîna lui Narcis



17. Mica franţuzoaică



18. Doamna L.R.

19. Domnişoara Pogany

Danaida de bronz din 1913 pare a fi fost inspirată tot de Dra Pogany şi este tratată în mod similar: capul are formă perfect ovoidală, este aproape detaşat de trup, ochii sînt enormi, nasul drept.

32—37. *Danaida*, c. 1913 (4 replici) şi c. 1918 (2 replici), bronz (4 replici) sau bronz lustruit (2 replici), înălţimi variabile, fig. pag. 70 (G75), Cat. G 75: nr. 87
4 replici de bronz, în colecţiile: a. Dr. Eugene Meyer, Baltimore (H = 27 cm, parţial aurit); b. MNAM — Paris (H = 27 cm, parţial aurit); c. Kunstverein, Winterthur, Elveţia (H = 27 cm, patină neagră); d. PhMA (H = 27,7 cm, parţial lustruit)
2 replici de bronz lustruit în colecţiile: e. Dna G. H. Warren, New York (H = 28 cm); f. Tate Gallery, Londra (H = 28,3 cm)

Ultima sculptură din grupa III este un *Studiu* de marmură, asupra lustruirii căruia artistul a insistat din 1910 pînă în 1925. Este un ovoid exemplar, căruia i s-au ataşat un gît şi un coc.

38. *Studiu*, 1910—25, marmură, H = 28,5 cm, fig. pag. 127 (G75), Cat. G 75: nr. 176
Deţinător: Norton Simon Museum of Art, Inc., Fullerton, California

Grupa D. Sculpturi în care ovoidul apare ca motiv secundar

Fîntîna lui Narcis este un mulaj de ghips al proiectatului monument pentru Spiru Haret, respins în 1914 de ministrul V.G. Morţun.
Capul lui Narcis, aplecat spre a se oglindi în apă, este perfect ovoidal (fig. 16).

1. *Fîntîna lui Narcis*, 1910, ghips, H×L×A = 52,3×65×44 cm, fig. pag. 58 (G75) (reprodusă în fig. 16), Cat. G 74: nr. 70
Deţinător: MNAM — Paris

Mica franţuzoaică este o compoziţie din lemn de stejar la care se observă capul *ovoidal*, asemănător cu al *Primului ţipăt*. Picioarele sînt alcătuite din cîte trei mărgele ovaloide (fig. 17).

2. *Mica franţuzoaică*, c. 1914—18, stejar, H = 124,5 cm, fig. pag. 71 (G75) (reprodusă în fig. 17), Cat. G 75: nr. 92
Deţinător: The Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Doamna L.R. (iniţialele coincid cu ale Léonei Ricon), este o sculptură de lemn centrată în jurul unei axe alcătuite din cinci mărgele ovaloide (fig. 18).

3. *Doamna L. R.*, 1914—18, lemn, H = 94 cm, fig. pag. 72 (G75), Cat. G 75: nr. 93
Deţinător: Dl şi Dna Harold Diamond, New York

Ultimele cinci sculpturi din această grupă posedă, mai mult sau mai puţin vizibil, ovoidul sau ovaloidul ca element component.
Am arătat în partea I cum se interpretează regăsirea oului în *Eva*.
Studiul pentru o figură, din ghips, este surmontat de un cap ovoidal. Tot ovoidal este şi capul sculpturii de ghips *Baroana*. *Forma de ghips* nu este altceva decît capul ovoidal al lui Narcis, aplecat spre luciul apei.
În sfîrşit, cunoscuta lucrare abstractă în lemn, *Socrate*, conţine şi ea *trei mărgele ovaloide*, care fac legătura între soclu şi curioasa suprastructură, larg perforată, prin care se răspîndeşte în lume logosul înţelepciunii.

4. *Eva*, 1916—20, stejar, H = 118,1 cm, fig. pag. 97 (G75), Cat. G 75: nr. 138
Deţinător: The Solomon R. Guggenheim Museum, New York
5. *Studiu pentru o figură*, începutul anilor 20, ghips, H = 154,5 cm, fig. pag. 106 (G75), Cat. G 75: nr. 145
Deţinător: MNAM — Paris
6. *Baroana*, începutul anilor 20, ghips, H = 43,5 cm, fig. pag. 107 (G75), Cat. G 75: nr. 146
Deţinător: MNAM — Paris
7. *Socrate*, 1922, lemn, H = 130,2 cm, fig. pag. 109 (G75), Cat. G 75: nr. 147
Deţinător: MMA — NY
8. *Formă de ghips*, 1930, H×L×A = 36,5×69×34,4 cm, fig. pag. 141 (G75), Cat. G 75: nr. 149
Deţinător: MNAM — Paris

3. *Importanţa ovoidului în opera lui Brâncuşi fundamentată statistic*

Motivul ovoidului l-a preocupat pe sculptor din 1907—1908 pînă prin 1940, adică, practic, pînă la încheierea perioadei sale de intensă creaţie.

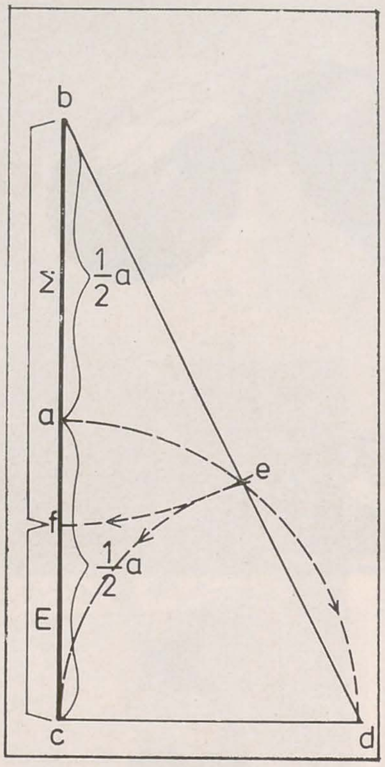
Adunînd sculpturile din cele patru grupe, în care este prezent ovoidul, se obţine următorul rezultat:

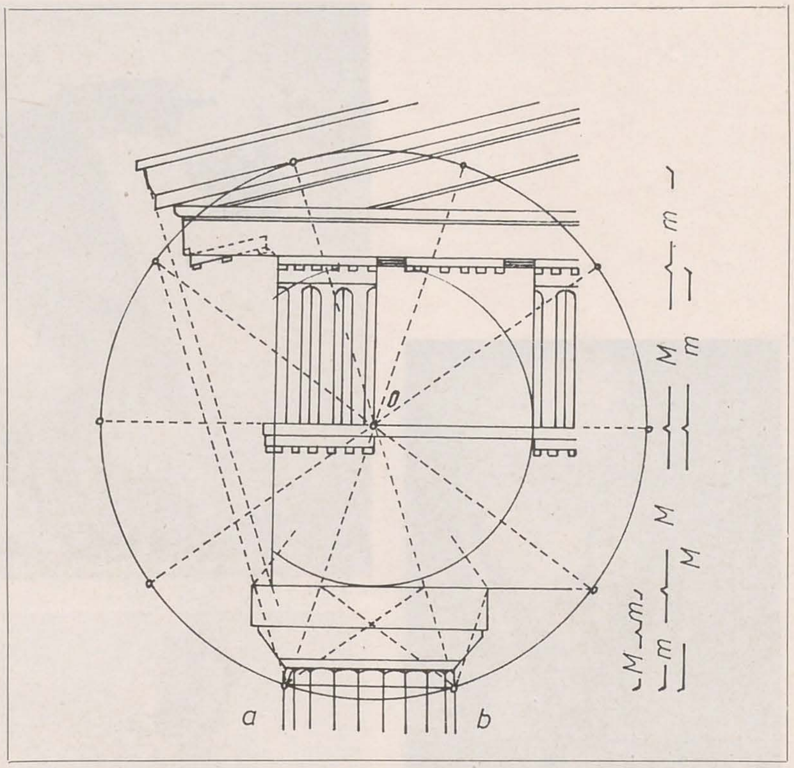
Grupa A:	9 opere
Grupa B:	46 opere
Grupa C:	38 opere
Grupa D:	8 opere
Total:	101 opere

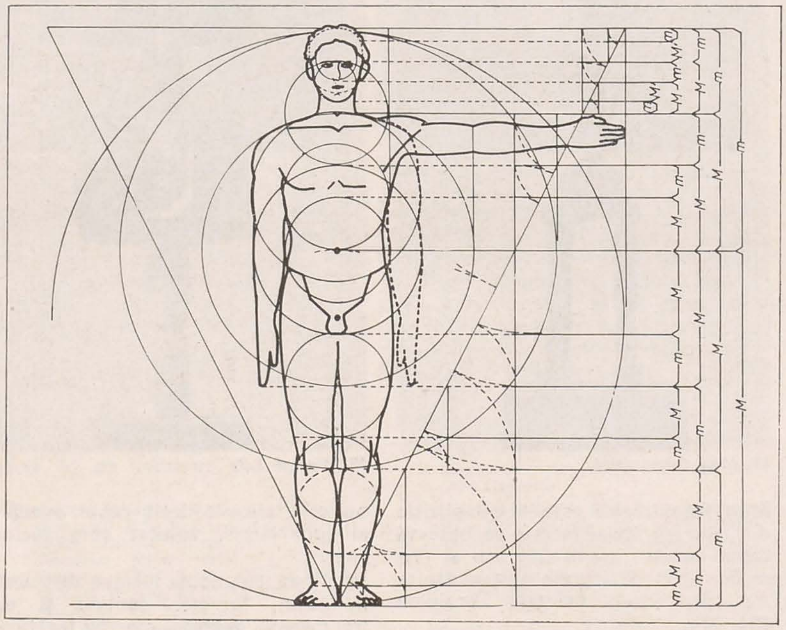
După Geist, dintr-un total de 233+1 (nr. 8 A) = 233 variante catalogate, trebuie scăzute mai întîi cele refăcute, care apar la alte numere din catalog; acestea sînt în număr de 13, deci rămîn 220 variante.
La acestea se adaugă un număr de 53 replici, deci numărul total al operelor lui Brâncuşi a fost de 273 (aci nu figurează *Scaunele* din jurul *Mesei* şi nici unele copii neautorizate).
Dar din numărul de 273 opere trebuie scăzute cele distruse, pierdute sau despre care nu se ştie nimic, şi care totalizează 49 lucrări. Rămîn deci 224 opere originale identificate, existente.
Dar pînă la prima lucrare care prevesteşte apariţia ovoidului ca temă, *Copil dormind*, din 1907, avînd nr. 38 în catalogul Geist din 1975, sînt de scăzut cele 17 lucrări încă existente, de la nr. 1 pînă la 37, astfel că rămîn, de la nr. 38 pînă la sfîrşit, exact 207 opere existente, la care trebuie raportate cele 101 lucrări avînd ca temă, principală sau secundară, ovoidul:

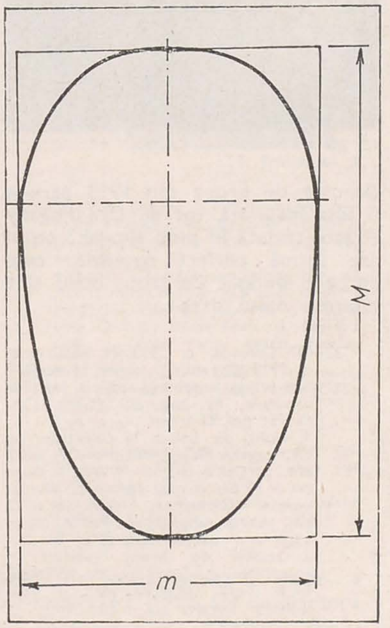
$$\frac{101}{207} \times 100 = 49\%$$

Aceasta este frecvenţa ovoidului în creaţia lui Brâncuşi începînd din 1907 pînă la sfîrşitul vieţii, deci aproape









20. Împărțirea unui segment de dreaptă după secțiunea de aur; 21. Cornișa unui templu doric; 22. Omul și secțiunea de aur; 23. Oul lui Brâncuși înscris în dreptunghiul de aur

jumătate din lucrările lui vădesc preocuparea sa majoră pentru motivul oului.

Spre a arăta importanța excepțională a acestui procentaj, să cercetăm al doilea motiv principal al lui Brâncuși — *Păsările*. După Athena Tacha-Spear (op. cit.) există 28 de *Păsări* de bronz și marmură, la care se adaugă 13 mulaje în ghips, deci 41 de *Păsări* în total. Să facem ponderea lor procentuală, față de același total de 207 opere:

$$\frac{41}{207} \times 100 = 19{,}9\%$$

Cele două valori procentuale: 49% și 19,9% vorbesc de la sine. Dar, spre a fi corecți, vom scădea din totalul de 101 opere avînd ca temă *Ovoidul* cele nouă *Păsări Măiestre*; rămîn 92 lucrări. Raportînd pe 92 la 207, frecvența procentuală a ovoidului scade la 44,5%, care depășește, totuși, de peste două ori frecvența motivului *Păsării*.

III Est modus in rebus

« În toate lucrurile este o măsură » sau « Să faci toate lucrurile cu măsură » — acesta este sensul dat de *Horațiu* cugetării sale din « Satire ». Dar aceeași cugetare se poate interpreta și în sens brâncușian: Carola Giedon-Welcker[1] scrie că, după Brâncuși, « măsura operelor sălășluiește în proporțiile lor ». « În toate lucrurile — credea artistul — există o măsură, un echilibru interior, pe care artistul trebuie să-l descopere și să-l degaje ». Deci « măsura este în lucruri ».

Pentru a dovedi și cifric acest adevăr, vom face o incursiune în străvechile canoane ale arhitecturii și esteticii clasice, redescoperite și sistematizate acum cîteva decenii[2].

1. *Secțiunea de aur*

« Omul este unitatea de măsură a tuturor lucrurilor ». Canonul cel mai vechi asupra proporțiilor corpului omenesc a fost descoperit lîngă Memfis și el datează de circa 5000 de ani. Alte canoane de același fel au existat și la Greci și Romani. Unii mari artiști ai Renașterii, ca *Leonardo da Vinci*, *Michelangelo* și *Dürer*, au fost preocupați de aceeași problemă.

În secolul trecut, cercetătorul german *Zeising* s-a străduit să stabilească o legătură a corpului cu așa-numita *secțiune de aur*. În zilele noastre alți cercetători, germanul *E. Moessel* și românul *Matyla Ghika*, au definitivat opera lui Zeising.

Ce este secțiunea de aur? Este o secțiune — să zicem un dreptunghi — avînd o latură mică *m* și o latură mare *M*, care satisfac relația egalității dintre « medie și extrema rație ».

[1] Op. cit., pp. 38 și 40

[2] Neufert, E., *Manualul arhitectului*, Editura AGIR, București, 1948

La secțiunea de aur, raportul dintre latura mică *m* și latura mare *M* este egal cu raportul dintre latura mare *M* și suma ambelor laturi, $M+m$. Exprimată matematic, această lege a « mediei și extremei rații » se scrie așa:

$$\frac{m}{M} = \frac{M}{m+M}.$$

Cu unele transformări ecuația devine:

$$\left(\frac{m}{M}\right)^2 + \frac{m}{M} - 1 = 0.$$

Notînd pe $\frac{m}{M}$ cu *S*, se obține o ecuație simplă de gradul al doilea:

$$S^2 + S - 1 = 0.$$

Rezolvînd această ecuație, reținem ca singură valoare convenabilă:

$$S = 0{,}618.$$

Acest *S*, corespunzînd secțiunii de aur, se numește uneori și *numărul de aur*.

Orice segment de dreaptă poate fi împărțit pe cale geometrică după *secțiunea de aur*. Dreapta *bc* din fig. 20 se desenează astfel ca să fie perpendiculară pe dreapta *cd*. Se împarte dreapta *bc* în două jumătăți și se obține punctul *a*. Din punctul *c* luat drept centru se trasează un arc de cerc cu raza *ac*, pînă ce intersectează dreapta *cd* în punctul *d*. Se unesc punctele *b* și *d*. Din *d* luat drept centru, se trage un arc de cerc cu raza *cd* care taie dreapta *bd* în punctul e. Din *b* ca centru, cu raza *be* se trage un ultim arc de cerc, care va intersecta dreapta *bc* în punctul *f*. Acest punct împarte segmentul *bc* după secțiunea de aur, căci $cf = m$ și $fb = M$ corespund ecuației de mai sus, iar raportul lor este egal cu 0,618.

Figura 22 redă proporțiile corpului omenesc după legea $m:M$. După cum se vede, *m* și *M* pot avea diverse valori, dar raportul lor este întotdeauna egal cu 0,618.

Secțiunea de aur se regăsește și în arhitectura clasică, precum și în geometrie. Astfel decagonul din fig. 21 are două elemente al căror raport corespunde secțiunii de aur: cîtul dintre latura decagonului, *ab*, și raza lui, *a0*, este egal tot cu 0,618. În aceeași figură sînt redate și proporțiile unui colț de cornișă la un templu doric, care respectă legea secțiunii de aur: $m : M = 0{,}618$.

Dreptunghiul cu laturi după secțiunea de aur, din fig. 23, prezintă proporții armonioase. Am înscris în acest dreptunghi un *ovoid* care, după cum se va vedea, are tocmai proporțiile oului lui Brâncuși: *Începutul lumii* sau *Sculptură pentru orbi*.

2. *Secțiunea de aur regăsită în ovoidele lui Brâncuși*

Am analizat după fotografii operele lui Brâncuși avînd ca motiv ovoidul. Am căutat fotografiile la care planul lucrării este cît mai perpendicular pe direcția privirii (paralel cu ochii). Am găsit 8 fotografii de sculpturi ovoidale din grupa B, precum și 6 fotografii de sculpturi din grupa C,

la care condiția paralelismului între ochi și sculpturi este satisfăcută mulțumitor. Dintre aceste fotografii, 13 provin din monografia din 1975 a lui Sidney Geist (G75), iar una, din monografia din 1939 a Carolei Giedion-Welcker (CG-W).
Dacă eroarea de paralelism nu depășește 30°, se poate socoti că deformarea uneia din valorile (m sau M) afectate de perspectivă nu este de natură să modifice esențial raportul $m : M$.
Am măsurat în mm cotele m și M, corespunzătoare ovoidului înscris în dreptunghiul din fig. 23. Am făcut raportul $m : M$ și am trecut valoarea respectivă, care trebuie să se apropie, cu o toleranță de $\pm 1 \ldots 3\%$, de numărul corespunzător secțiunii de aur, $S = 0{,}618$.
La o toleranță de $\pm 1\%$, valorile lui S se încadrează între *0,612* și *0,624*. La o toleranță de $\pm 2\%$, valorile lui S se încadrează între *0,606* și *0,630*. La o toleranță de $\pm 3\%$, valorile lui S se încadrează între *0,600* și *0,636*.
Date fiind erorile de măsurători, putem considera că ovoidele lui Brâncuși, la care raportul $m : M$ se încadrează între 0,612 și 0,624, corespund perfect secțiunii sau numărului de aur.
Iată, cu detalii, rezultatele măsurătorilor aplicate fotografiilor, precum și valorilor raportului S.

Grupa B

2–6. *Muza adormită*, 1910, bronz, figura de la pag. 57 (G75), aproape paralelă; $m = 111{,}8$ mm, $M = 184$ mm, $m : M = 0{,}615$ (toleranță sub 1%) – 5 replici.
7. *Muza adormită*, 1917–18, alabastru, figura de la pag. 85 (G75), cu o înclinare de circa 30°; $m = 145$ mm, $M = 240$ mm, $m : M = 0{,}605$ (toleranță sub 3%) – 1 versiune.
8–12. *Muza adormită*, după 1920, bronz lustruit, figura de la pag. 119 (G75), cu o înclinare de circa 30°; $m = 139$ mm, $M = 226$ mm, $m : M = 0{,}617$ (toleranță aproape nulă) – 5 replici.
25. *Sculptură pentru orbi*, 1916, marmură, figura de la pag. 79 (G75), cu o abatere mică de paralelism, $m = 80$ mm, $M = 129$ mm, $m : M = 0{,}620$ (toleranță aproape nulă) – 1 versiune.
31. *Începutul lumii*, 1920, marmură, figura de la pag. 67 (C. G.-W), aproape paralel, $m = 88$ mm, $M = 140$ mm, $m : M = 0{,}628$ (toleranță sub 2%) – 1 versiune.
32, 33. *Începutul lumii*, 1924, bronz lustruit, figura de la pag. 115 (G75), aproape paralel, $m = 45$ mm, $M = 73$ mm, $m : M = 0{,}617$ (toleranță aproape nulă) – 2 replici.
36. *Tors de fată*, 1922, onix, figura de la pag. 103 (G75), aproape paralel, $m = 95$ mm, M (cu completare apreciată) $= 155$ mm, $m : M = 0{,}613$ (toleranță de 1%) – 1 versiune.
39. *Eileen*, c. 1923, piatră albă, figura de la pag. 110 (G75), paralelă, $m = 50$ mm, $M = 80$ mm, $m : M = 0{,}624$ (toleranță de 1%) – 1 versiune.

Total grupa B : 8 titluri, cu 17 versiuni și replici.

Grupa C

2. *Baroana R. F.*, 1909, piatră, figura de la pag. 53 (G75), paralelă, $m = 110$ mm, M (exceptînd părul) $= 180$ mm, $m : M = 0{,}612$ (toleranță de 1%) – 1 versiune.
5. *Măiastra*, c. 1911, bronz neted, figura de la pag. 70 (G75), aproape paralelă, $m = 30$ mm, $M = 48$ mm, $m : M = 0{,}624$ (toleranță de 1%) – 1 versiune.
10. *Principesa X* (numai capul), 1909–16, marmură, figura de la pag. 76 (G75), eroare de paralelism neînsemnată, $m = 22$ mm, $M = 36$ mm, $m : M = 0{,}611$ (toleranță depășind cu puțin 1%) – 1 versiune
11, 12. *Principesa X* (numai capul), 1916, bronz lustruit, figura de la pag. 77 (G75), absolut paralelă, $m = 52$ mm, $M = 87$ mm, $m : M = 0{,}610$ (toleranță cu puțin peste 1%) – 2 replici.
27–29. *Muza* (numai capul), 1917, bronz lustruit, figurile de la pag. 83 (G75), capul paralel, $m = 53$ mm, $M = 84$ mm, $m : M = 0{,}630$, respectiv $m = 44$ mm, $M = 70$ mm, $m : M = 0{,}630$ (toleranță de 2%) – 3 replici.

Total grupa C : 5 titluri, cu 8 versiuni și replici.
Din cele arătate mai sus rezultă că 25 de sculpturi ovoidale de Brâncuși (versiuni sau replici) satisfac norma secțiunii de aur. Dintre acestea, 5 replici ale *Muzei adormite* și 3 versiuni sau replici ale *Începutului lumii* și *Sculpturii pentru orbi* au raportul $m : M$ egal cu 0,617, respectiv 0,620, adică se apropie aproape fără toleranță de așa-zisul număr de aur, care are valoarea 0,618.
La 13 din celelalte 17 sculpturi valoarea raportului $m : M$ este exactă, cu o toleranță de maximum 1%, numai 4 sculpturi avînd o abatere de 2–3% din valoarea nominală, care este, cum se știe, 0,618.
Este imposibil să fi fost o pură întîmplare faptul că Brâncuși a realizat la ovoid numai instinctiv proporția ideală a secțiunii de aur. Acest lucru a fost făcut de Brâncuși, fără nici o îndoială, în mod conștient, și sînt convins că el a urmărit cu perseverență să obțină la sculpturile sale ovoidale proporția impusă de străvechiul canon estetic.

ȘTEFAN GEORGESCU-GORJAN

---

speranța umanismului

cărți/idei

ın 1546, Benedetto Varchi, umanist florentin și figură cunoscută în lumea artiștilor, publică ceea ce în zilele noastre s-ar numi o anchetă, menită să elucideze problema supremației în binomul pictură-sculptură. Inițiativa ar putea să pară izvorîtă din fantezia plină de umor a savantului care, instalat comod pe poziția unei depline inocențe, provoacă la polemici îndîrjite tocmai pe implicați (pictori și sculptori), sperînd astfel în nașterea spontană a unei soluții imparțiale (!). Dacă privim însă cu atenție în urmă, vom vedea că lucrurile nu sînt chiar atît de simple. Încă din Trecento, ca să nu mergem mai departe, se conturează o polemică între pictori și sculptori, fixată, e drept, mai mult datorită scrierilor celor dintîi, din care putem deduce însă și opiniile taberei adverse. Atacul cel mai îndrăzneț se află în manuscrisele lui Leonardo da Vinci, care așează, reiterat și prin ample demonstrații, pictura nu numai deasupra tovarășei sale apropiate, ci și peste poezie, muzică, istorie, filosofie, matematică. Spre a nu prelungi misterul unei astfel de situații, de neînțeles poate într-o lectură actuală, trebuie să observăm că ea se naște în cadrul unei veritabile lupte sociale, desfășurată la nivel ideologic, prin care se urmărea trecerea picturii și sculpturii dintre artele mecanice (unde le așezase ierarhiile Evului Mediu) în categoria superioară a artelor liberale (tocmai acelea pe care le ataca Leonardo).
Faptele de mai sus ne-au fost reamintite de lectura unei cărți* care, fără să se oprească cu precădere asupra lor, își desfășoară elocința pe același teritoriu al relațiilor dintre arte. Metoda de cercetare e deopotrivă istorică și critică, expozitivă și analitică, totul plecînd de la personalitatea pe care autorul și-a conturat-o de-a lungul anilor prin preocupările sale atît de diverse. Literatură și arte plastice, din perioada modernă sau din cea veche, din Europa sau din Lumea Nouă, Dan Grigorescu le înglobează pe toate și se folosește de toate în lucrările sale. De aici pornește, credem, și această ultimă carte, din nevoia unui tur de orizont asupra tendințelor de sistematizare a unor studii comparatiste. Iar meritul ei vine din avantajul pionieratului. Într-adevăr, Dan Grigorescu este unul dintre puținii noștri cercetători care nu numai cunoaște, dar și aplică în activitatea sa o analiză sintetică a culturii, care nu numai înțelege, dar și proclamă necesitatea interdisciplinarității în domeniul studiilor umaniste. Spațiul nu ne permite să prezentăm nici măcar succint structura acestui op consistent, care organizează pe capitole un tablou nuanțat al ideilor rostite în legătură directă sau indirectă cu relația «artelor surori» (generalizat — literatura și plastica). Informația e vastă și, fapt notabil, condusă de o intenție pedagogică clară, spre un țel precis, concret chiar, dacă citim cu atenție nota finală a cărții, ca și concluzia ultimelor rînduri, pe care ne vom permite să o reformulăm mai jos. Cititorul se va convinge singur de toate acestea. Noi vrem doar să subliniem, revenind la primele fraze, un aspect «reflectat în oglindă» al problemei dezbătute aici. Polemica desfășurată de Leonardo era înflăcărată, nedreaptă și impresionantă prin tăria convingerilor. Lupta lipsită de scrupule care se dă între arte pentru cucerirea unui loc mai bun în ierarhia valorilor e un alt aspect, pasionant, al relațiilor dintre ele și al conștiinței acestor relații. Leonardo reia în timp afirmațiile sale și faptul că o face în pagini răzlețe, ce nu vor fi răspîndite în acea vreme, dovedește caracterul deopotrivă intim și generalizat al ideilor. Astfel că, în negațiile sale, «Laokoon» al lui Lessing avea, fără să știe, un predecesor îndepărtat.
Cu timpul, însă, latura conflictuală a problemei se aplanează, iar științele (să nu uităm scrisoarea-lecție pe care Galilei i-o scria în 1612 prietenului său, pictorul Lodovico Cigoli, în sprijinul artei acestuia) și artele își dau mîna în sinteze fascinante — cărțile emblematice. De pildă celebra «Atalanta fugiens», unde desenul, muzica și poezia colaborează la răspîndirea științei alchimice.
Într-un salt peste timp, *ut pictura poesis* devine nu numai expresia concentrată a unei modalități de abordare a realității culturale, ci și a modului în care artiștii înșiși trebuie să coopereze pentru crearea unor noi valori. Iar constelația Gemenilor să devină și zodia sub care se va naște o nouă înțelegere, o nouă practicare a noțiunii de umanism.

CĂLIN DAN

---

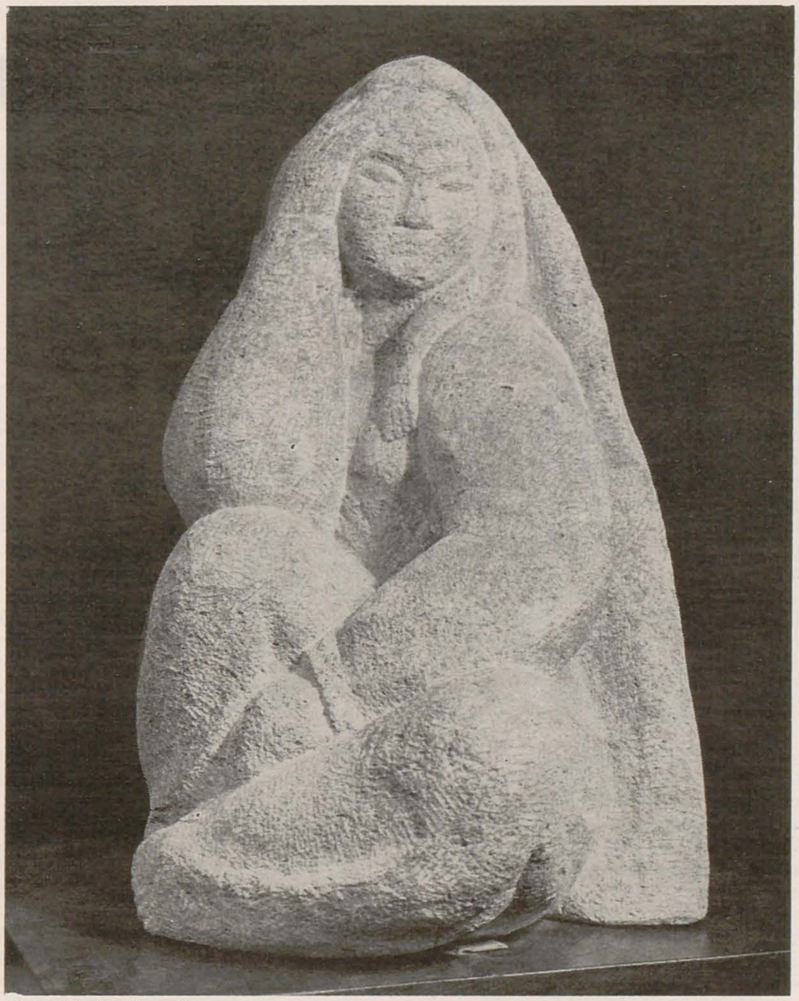
* Dan Grigorescu, *Constelația gemenilor*. Ed. Meridiane, 1979

MAC CONSTANTINESCU

Prezențele unor artiști se înregistrează uneori nu numai în expoziții sau în alte manifestări culturale. Personalitatea lor radiază în mediul cultural ca o sursă vivifiantă, tonică, împărtășind apropiaților fie idei, fie opinii, fie numai cîte ceva din modul lor propriu de a trăi și gîndi. Așa a fost Mac Constantinescu, dispărut la 79 de ani, în continuă activitate. Golul lăsat în sculptura și arta decorativă românească prin dispariția sa îl resimte totodată și lumea artistică bucureșteană, al cărei obișnuit a fost timp de o jumătate de veac, ca artist, profesor, conferențiar, consilier și mai ales om de cultură. E greu să-i precizăm de pe-acum locul său în arta națională, fiindcă opera-i vastă și diversă, răspîndită în mai toată țara și chiar peste hotare (ne referim la importanta friză în metal a istoriei românilor, expusă în pavilionul românesc de la New York la expoziția internațională din 1939) se situează în trei epoci, radical deosebite ca structură și ideație: perioada inter-belică, perioada de tranziție, anii socialismului. Prima etapă apare azi drept cea mai bogată în lucrări, atît ca număr, cît și prin amploare, în anii 1932—1939 artistul realizînd reliefurile sale istorice și decorative cele mai cunoscute, odată cu ilustrarea « Divinei Comedii » a lui Dante. Atunci s-a cristalizat stilul său — sinteză de forme clasice, cu influențe folclorice și cult pentru materialul perfect finisat; atunci s-a afirmat ca monumentalist, în competiții dificile, pentru lucrări din afara hotarelor; atunci a început să-și pună în valoare excepționala sa cultură, adunată într-un deceniu de studii și concretizată în 4 școli superioare absolvite la București, Paris, Sèvres și Roma — în scopul modernizării artei noastre, îndeosebi în domeniul — pe-atunci incipient — al artelor decorative. În cea de a doua etapă, mutațiile esențiale săvîrșite în viața românească, transformările social-politice și noile orientări estetice l-au obligat la o severă reexaminare a operei sale, nu numai în inspirația tematică, de o rară varietate și cu multiple rădăcini umaniste, cît mai ales în legătură cu destinația creației sale. Mac nu și-a schimbat niciodată viziunea artistică. A rămas credincios concepției clasice, mediteraneene, puternic ancorată în tradiția noastră; și-a păstrat modul său originar de a modela lutul, de a ciopli lemnul și piatra, în forme întotdeauna accesibile, chiar atunci mergea departe cu stilizările sau folosea din plin limbajul alegoric. Multe din sculpturile sale au o valoare simbolică. Evocarea unor legende, românești sau universale, — întruchiparea unor virtuți sau figurarea unor eroi de altă dată, cu semnificațiile ce le revin din istorie, — l-au îndemnat la soluții adeseori foarte personale, dar limpezi. « Danaida » de la Muzeul de artă din București este un exemplu elocvent de sintetizare a durerii exasperate, în fața efortului inutil, lipsit de finalitate. « Apa vie » (lemn, expoziția de stat 1977) ascunde în fibra cioplită din bardă ceva din mitul antic al surselor miraculoase. Compozițiile cu țărănci relevă propensiunea artistului pentru formele grecești, cu deosebire pentru noblețea caria-

Sărutul, metal bătut

tidelor. În toate aceste lucrări substratul intelectual rămîne dominant, dar rezolvarea nu e literară, ci de autentică plasticitate, cele mai adeseori familiară și însorită.
La o analiză pe criterii strict estetice, dintre lucrările artistului rezistă în timp schițele, fie în desen, fie pe trei dimensiuni; vii, spontane, cu economie de mijloace, rezumă în cîteva trăsături o idee sau o trăire. Uneori atare schițe au devenit lucrări definitive numai cu cîteva sublinieri. În ilustrațiile la « Infernul » lui Dante, (primele realizate în România cu acest subiect, în 1932) — simplitatea relevă concomitent o modernitate rară pe-atunci, completînd discret, prin imagine, înțelegerea unui text grav, — pe care alții (Gustave Doré de exemplu) nu s-au sfiit să-l înfățișeze într-o uluitoare desfășurare a propriei lor fantezii, alterîndu-l sau — în cel mai bun caz — derutînd cititorul. Critica vremii (Mircea Eliade în « Azi » nr. 3/1933) a semnalat această calitate, adevărat test pentru un artist care asimilase, ca nimeni altul, cultura Italiei medievale. Treizeci de ani mai tîrziu, — în basmele mitologice de Alex. Odobescu — ilustrația lui Mac păstra aceeași simplitate, de data aceasta dublată de un umor ușor gracil și de aceea cu o mai redusă forță de expresie, în evocarea unei lumi ce ne-a încîntat copilăria.
În retrospectiva « Mac Constantinescu » din anul 1975 (București — sala Dalles) risipirea generoasă, în mai toate ramurile de creație plastică, dădea unora impresia de diluare. Dar inegalitatea operelor expuse — lucrări monumentale (machete sau fotografii) — alături de gravuri, desene și piese ceramice — obliga privitorul la meditație, cu concluzia nu departe de adevăr că în creația artistului pasiunea pentru frumos, emoția estetică de moment a jucat un rol preponderent, generînd adeseori lucrări limitate ca greutate, dar desăvîrșit închegate, mici poeme în piatră sau lemn și nenumărate desene originale, executate spontan, în cele mai diverse ocazii — fără program prestabilit.
Odată cu vîrsta, măcinat de o boală ce nu i-a cruțat nici timpul, nici rezistența fizică, nici răbdarea la suferință, — artistul s-a transformat în sfătuitor, iar omul de cultură în spectatorul unor evenimente de covîrșitoare însemnătate, pe care le-a înțeles cu filosofia clasică a necesarului și cu acceptarea firească a legilor evoluției continue. Cu mintea, cu condeiul și cu talentul — nu de pe baricade — s-a încadrat în tumultul unor vremi a căror măreție și dinamică l-au fascinat, ca o dramă shakespeareană. Atitudinea lui amintește versurile lui Eminescu: « Privitor ca



Tătăroaică din Mangalia

Aspect din pavilionul României la expoziția internațională de la New York, 1939

la teatru tu în lume să te'nchipui, / Joace unul și pe patru, totuși tu ghicivei chipu-i ». Artistul făcea loc din ce în ce mai mult profesorului, nevoii sale interioare de a-și împărtăși cunoștințele și experiența, deopotrivă de prețioase, simplu și lapidar exprimate. În ultimele două decenii i-au trecut prin mînă numeroase promoții de studenți la Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu », unde a condus catedra de ceramică și sticlă. Încet, cu o meticulozitate și răbdare egalate numai de perfecta sa urbanitate, a contribuit la formarea unor cadre artistice de indiscutabilă valoare și care nu au întîrziat să se afirme încă din primii ani ai creației lor, în țară și peste hotare, în expoziții de prestigiu. În succesele lor, în explozia de bun gust ce s-a produs la noi în perioada 1960—1975 în toate domeniile artelor decorative, dar mai ales în ceramică și sticlă, — există discret, subînțeles sau uneori chiar ascuns, — ceva din învățătura lui Mac, din idealurile sale estetice, din cultul său pentru bunul gust evoluat, din capacitatea sa de perfecționare transmisă lent studenților și inclusă în formele îndelung meșteșugite care au înnoit galeriile noastre de artă în ultimele decenii.
Astfel evocată, se pune întrebarea — ce rămîne mai trainic astăzi din opera artistului, fie în patrimoniul muzeal, fie în monumentele vremii? Răspunsul, de o derutantă diversitate de opinii, strînge totuși adeziunea tuturor, concentrat pe cîteva lucrări specifice. Printre acestea, « Tătăroaica » trezește și azi entuziasmul publicului, prin factura sa rustică, nu lipsită de pitoresc, dar îmbibată de umor sănătos, frust, mustind de vitalitate, — lucrare de o singulară autonomie, simbol al unui tip uman în care orientul strălucește cald sub soarele Dobrogei noastre. Dincolo de aceste cîteva lucrări, făcute parcă numai spre delectare, — întreaga operă a lui Mac Constantinescu poartă pecetea comenzii sociale, a utilității ei în contextul cultural național, a adaptării artistului la epoca în care a trăit, a lucrat și pe care a slujit-o. De aceea — poate — perenitatea unora din lucrări, mai ales din cele decorative, poate fi pusă sub semnul îndoielii, — niciodată însă mesajul și eficiența lor.
A înțeles, cu liniștea ce ți-o dă înălțimea senectuții și cu doza de scepticism în fața entuziasmelor pripite, semnificațiile adînci ale epocii. Și a găsit, în cultura sa multilaterală și în respectul valorilor estetice eterne, pîrghia rezistenței sale morale și nădejdea unui viitor luminos pentru om și menirea lui.

MIRCEA GROZDEA

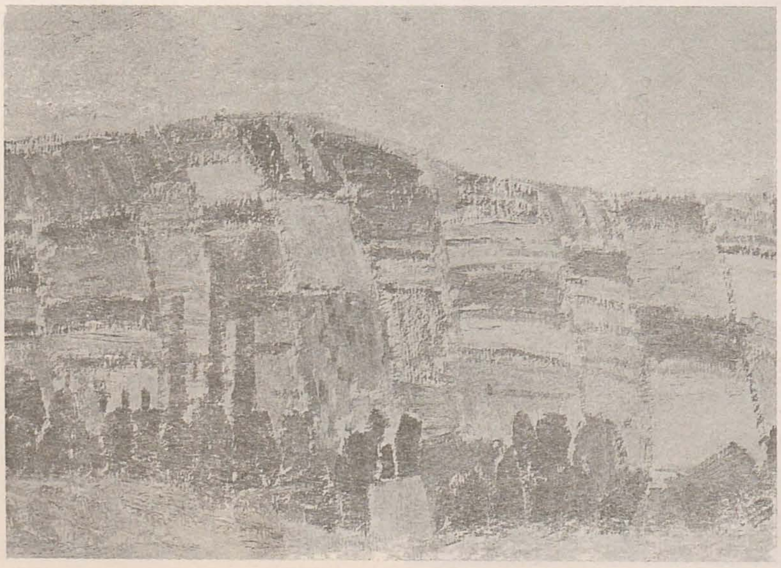
jurnalul galeriilor

Paralel cu alte modalități de interpretare și utilizînd neapărat criteriile specifice, succesiunea expozițiilor organizate într-un an, oricare ar fi el, ne apare ca supusă unei inexorabile alternanțe de « anotimpuri », destul de coerent conturate. În această posibilă compartimentare, în definitiv nu atît de neobișnuită cum ar părea, propusă din perspectiva observatorului distanțat de fenomenul în discuție, caracteristica unui interval — poate ar trebui să-l numim « sezon » — rezultă din însumarea imparțială a tuturor manifestărilor. Concluzia reprezintă destul de exact temperatura « anotimpului » respectiv, intrînd în ecuația obiectivă ce ne oferă prin utilizarea tuturor termenilor imaginea artei noastre într-un anumit moment. « Graficul » rezultat ar avea înfățișarea unei sinusoide cu inerente puncte de minimă și maximă, potrivit alternanței perioadelor de acalmie, uneori chiar de platitudine, și a celor dominate de « evenimente » sau măcar capabile să suscite interesul prin problematica diferențiată, adeseori incitantă. Existența acestor « cicluri » se leagă ineluctabil de curba interesului public, element care a impus « regula jocului », destul de trainic instalată, pare-se, în orice caz respectată.
Recurgînd la criteriul « anotimpurilor », absolut străine de sensul și finalitatea temei vivaldiene, am putea spune că perioada asupra căreia ne-am oprit reprezintă « echinoxul » abstract al calendarului expozițional 1979, în fond cu nimic diferit față de anii precedenți, dar cu alți protagoniști. Constatare menită să confirme, încă o dată, ideea « anotimpurilor » și să ofere acel « punct de sprijin » necesar judecăților prin comparație, dar și planul de recul pentru aprecierea calităților intrinseci, proprii fiecărui artist.
Abordat din alt unghi, mai apropiat de exigențele unei cronici, intervalul august-septembrie propune o diversitate de atitudini și maniere ce lasă impresia unei confruntări vii, deschise și chiar atractive. Firesc, aici se adaugă și obiectiva alăturare de genuri, aspect compozit ce poate provoca meditația pe marginea « dreptului de cetate » al tuturor procedeelor și genurilor, dar care, pe de altă parte, scindează masa vizitatorilor virtuali după criteriul preferințelor subiective, greu de controlat și influențat în esența lor intimă. Galeriile bucureștene au prezentat pictură (mai ales din sfera atașamentului afectiv), grafică (fără extensii semnificative sau inedite), sculptură cîtă se obișnuiește (adică foarte puțină) și — eveniment sub toate aspectele — « design în sfera jocului ». Context care, utilizînd criteriile statistice, s-ar dovedi simptomatic sub raportul preponderenței unor genuri, desigur a celor cu audiență publică omologată și consolidată în timp.
Primatul picturii, și nu numai cel cantitativ, este evident și în acest caz, pasiunea constantă pentru culoare, pentru materia cromatică sensibilizată generînd un consens tacit dar trainic între preferințele artiștilor și gustul publicului. Structura figurativă predomină, tot ca reflex al dorinței de comunicare și ca o imperioasă și instinctivă nevoie de suport recognoscibil, ce determină și un anumit tip de comportament față de imagine, atît din partea pictorilor, cît și din cea a receptorilor. Esența acestei atitudini ar consta în primatul afectului și al impresiei spontane, decantarea ulterioară afectînd doar morfologia și sintaxa iconografiei, nu și esența emoțională. Dacă nu ar fi uzat prin exces și inadecvare, probabil că termenul cel mai comod pentru a defini generic această manieră picturală ar fi, totuși, acela de postimpresionism, indiferent de variantele structive sau cromatice propuse, în general degajîndu-se clar din masa largă și acaparatoare a genului proxim.

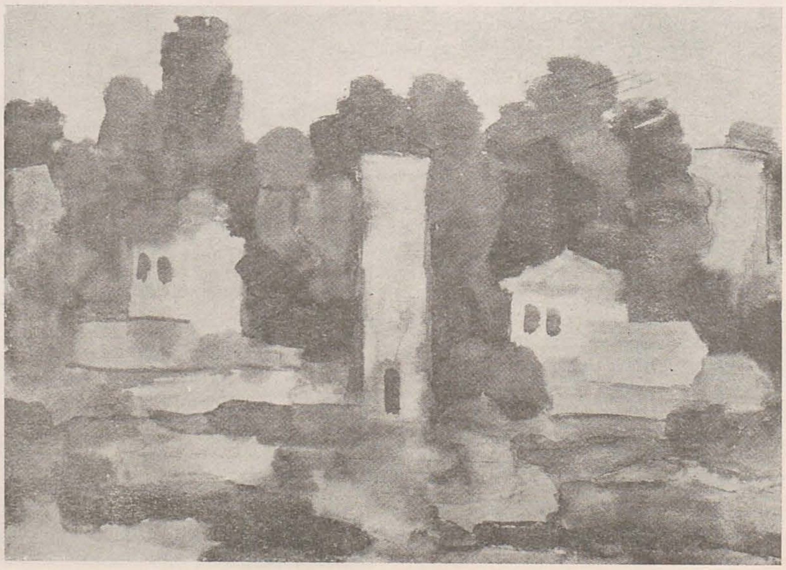
Unul din argumente poate fi pictura lui *Teodor Catană*, expusă la « Căminul Artei », prelungind observarea peisajului dintr-o perspectivă lirică, panteistă în esență, vizibil controlată prin voința de construcție ce se degajă din fiecare lucrare. Problema alegerii motivului ocupă un loc determinant în economia sintagmei, următoarea în ordinea importanței fiind cea a degajării masei primordiale de accidente și detalii perisabile, pentru înscrierea ei ulterioară în structura culorii-formă. Aici regăsim condiția picturii de substanță, cu o afirmată plăcere a tușei-sinteză, a prelucrării materiei cromatice și a lucrului în gamă, cu accente grave, și o filtrată solaritate omogenizantă. Miza este reprezentată nu atît de restituirea corectă, în definitiv relativă pentru tipul acesta de atitudine, cît de instaurarea unei stări de spirit prin intermediul căreia să se producă o posibilă echivalență emoțională, un transfer optico-afectiv cu amprentă elegiacă. În fond, caracteristica definitorie constă în reluarea unor probleme din punctul în care fuseseră aduse de pictorii generațiilor interbelice, aducîndu-li-se corectivul de natură subiectivă, fără intenția reformulării datelor obiective, ceea ce ar presupune, implicit, și o atitudine activă, critică, polemică. Observație valabilă pentru o întreagă direcție, cu solidă tradiție și indubitabilă popularitate. În schimb, artistul propune contribuția unui profesionalism sigur și datele unei sensibilități organic încorporate în materia picturală.

Mult mai exuberantă, tinzînd spre pierderea propriei condiții prin exces de exaltare cromatică și dispersie formală, pictura expusă de *Silvia Grosu Jelescu* la « Galeriile municipiului » reprezintă consecința unei deplasări a tonului impresionist către zona jocului tonal, adeseori gratuit. Forma își pierde treptat consistența, fără ca structura tabloului să adere decis și explicit la regula picturii abstracte, menținîndu-se într-o zonă ambiguă ce sugerează insuficienta și clara abordare a unei atitudini anume, în afara capriciului. Desigur, există unele efecte cromatice atractive, și chiar propuneri coerente, cu o interpretare picturală remarcabilă, dar pierderea unei condiții alese ca premisă, cea a figurativului, fără înlocuirea ei cu o alta, capabilă să o suplinească eficient, naște senzația hibridizării și a inadecvării mijloacelor. Cu atît mai mult cu cît soluția tașistă aleasă păcătuiește prin lipsa raportului obligatoriu dintre tușă și ansamblul imaginii și prin diluarea tonală devitalizantă, aplicată unor elemente vitale prin excelență, cum sînt cele ale peisajului. Mai coerente și mai riguros controlate, aspectele din port, cu exaltarea elementului acvatic, reamintesc de o fază anterioară, de consistență și ordine picturală, de care artista pare să se fi detașat prea devreme, înainte de a fi atins consecințele semnificative și punctul deschiderii către o nouă problematică. Chiar acceptînd calificativul de « impresionistă » pentru această pictură a motivului prea ușor expediat, va trebui să acceptăm că termenul nu conține nimic pejorativ în esență și că numai excesele de pulverizare a culorii-lumină au dus la descalificarea temporară a unei atitudini ce a produs — și continuă să producă — paradigme remarcabile.

Teodor Catană



Silvia Grosu Jelescu



Problemele unei atitudini ferme și univoce se complică și în cazul lui *Gheorghe Nicolae*, prezent la galeria « Hanul cu Tei » datorită faptului că, paralel cu o viziune picturală bazată pe desen, construcție și culoare-formă, artistul utilizează ca suport și ecran spațial soluții decorative prelungite din amintirea modulilor monumentali care îl preocupau în urmă cu cîțiva ani. Propunînd o formulă de conciliere, echilibrată și austeră în cazul naturilor statice sau al portretelor, concepute simultan ca luări de atitudine față de temele respective și ca pretexte pentru rezolvări morfologice, el aplică peisajelor tratamentul tradițional al pretextelor impresioniste, adăugînd un plus de dramatism romantic, rezultat și din intenția eroizării naturii. Oscilînd între notația « pe motiv », cu vădită implicare pasională, și prelucrările « de atelier », elaborate în scopul unei expresivități complexe, Gheorghe Nicolae reușește, totuși, o adecvare a mijloacelor picturale, poate tocmai datorită caracterului compensatoriu al celor două atitudini, nu foarte diferite în motivarea lor subiectivă. Abordînd pictura de șevalet, acest monumentalist prin formație transferă unele procedee și interpretări, specifice muralismului, într-un teritoriu ce stă, în ansamblul său, sub semnul acelorași tutele datorate tradiției postulate de predecesori.

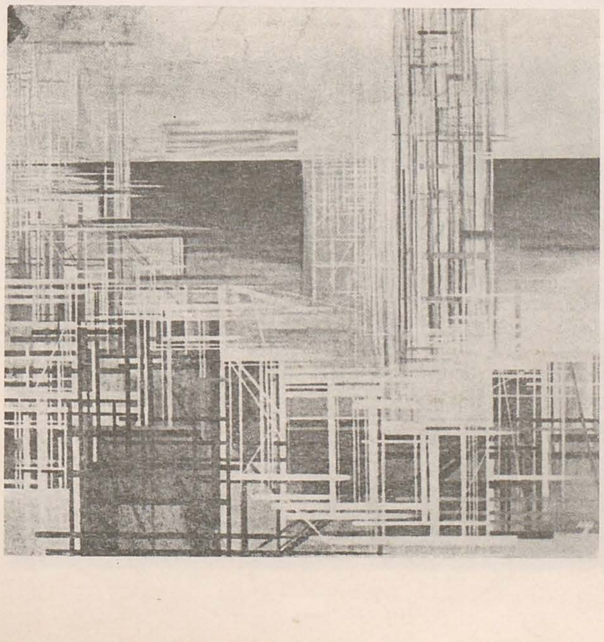
Deosebită în acest context, în orice caz de un ton aparte, deconspirînd un alt unghi de abordare a noțiunii de pictură, cu evidente intenții de problematizare, se dovedește expoziția lui *Adrian Benea*, de la galeria « Galateea ». Analiza aplicată lucrărilor trebuie să pornească de la intențiile conținute explicit sau nu, și de la starea de fapt a demersului pictural, evident tensionat între un impuls spontan, de reală forță și cu amprentă originală, și dorința, poate prea ostentativ exprimată, de a contracara prin formulă geometrizantă, neapărat modernă, datele funciare. Se naște astfel o falsă dispută, din care ambii termeni ies înfrînți, sau măcar necîștigători, pentru că amestecul de abstracție rayonistă și constructivism postcubist, cu încercarea de a reține ceva din reperul figurativ, nu reușește să se impună ca expresivitate în fața picturalității autonome de materie și culoare, care este sufocată, la rîndul ei, pe planul cantității. Și totuși, din lucrările expuse, majoritatea ridicînd semne de întrebare și în planul manipulărilor cromatice dizarmonice, cele mai bune, mai convingătoare și parcă « mai Benea » sînt cele cîteva piese mici, avansînd către abstracția expresionistă de bună calitate, fără a renega total și vehement stimulul figurativ. Odată cu aceste constatări legate de cazul particular, trebuie să ne reamintim că o stare de indecizie, de ambiguitate nefavorabilă se descoperă în numeroase situații în care, tentați de perspective novatoare împotriva propriilor limite, artiștii țin cu orice preț să demonstreze « in vitro » o apetență inexistentă pentru formule bănuite a fi moderne.

Toma Hirth prezintă o altă variantă a discontinuității demersului pictural, propunînd cel puțin trei invariante plastice, toate descinse, ce e drept, din pasiunea pentru culoarea pusă în libertatea vecină cu anarhia. Intensitatea cromatică se atestă din precedentul expresionist, artistul mărturisind și preocuparea pentru integrarea prezenței umane în fluxul cosmic, concepută ca o asociație simbolică de amplă rezonanță. Dar cum nu numai drumul către cosmos este presărat cu bune intenții, multe probleme rămîn doar enunțuri vagi sau echivoce, iar ambiția unui program de largă respirație existențială, traducînd o « Weltanschauung » obsedantă, scade prin adăugarea unor lucrări cuminți, cu statut de studiu, divergente față de restul ansamblului. În aceste condiții și pornind de la constantele profesionale care se degajă din inflația barocă a tramei coloristice, restrîngerea repertoriului la cîteva întrebări-cheie, de domeniul morfologiei și sintaxei, cu treptata ieșire către soluțiile gestuale colate pe figurativul simbolic ar constitui un punct de plecare decis, în recuperarea autenticului profil al artistului.

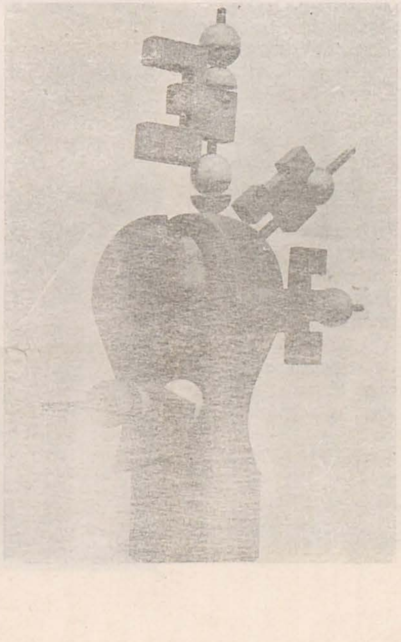
În sfîrșit, *Florica Cercel* a prezentat în sala « Atelierului 35 » de la galeriile « Orizont » propunerile unui colorism de concentrație tonală, cu subite accente ce focalizează compoziția într-un punct de interes, grefat pe formula abstracției cu posibilă sursă în teluricul materiei terestre. Privirea artistei reține doar esența articulării planurilor, ca într-o viziune de amplă respirație spațială, încorporînd mai mult decît fragmentele unei realități supradimensionate, în măsura în care scopul final pare a fi interioritatea fenomenului. Interesantă ni se pare siguranța compunerii, cu obsesia centripetării ce sugerează o perspectivă infinită, riguros ordonată și cu o grijă pedantă pentru context, dimensiune deplin valorificată prin regimul cromatic utilizat, alternînd saturația tonurilor teroase și subtilitatea degradeurilor atent modulate, într-un amestec de consistență frustă și rafinată decantare. Șansa de a depăși un stadiu al tatonărilor și de a se defini îi aparține artistei însăși, iar din tenacitatea travaliului de pînă acum se conturează certitudinea rezolvării tensiunilor ce se degajă din pictura actuală.

Afirmînd că slaba prezență a sculpturii se dovedește un fenomen cronic, specific pentru anii din urmă, avem în vedere nu numai intervalul în chestiune, în definitiv nesemnificativ pentru un ansamblu cum este cel al artei noastre actuale, ci totalitatea manifestărilor, realitate ce presupune o discuție mai largă și perspectiva rezolvării problemei în fondul ei. În orice caz, prezența în galerii a lui *Constantin Platon și Victor Postelnicu* reprezintă minima contribuție a acestei arte la dozajul cît de cît echilibrat prin care se stabilește profilul unui moment, dar atitudinea și maniera adoptate de fiecare din cei doi, avînd anumite puncte comune, nu acoperă decît o zonă redusă a posibilităților și propunerilor ce caracterizează sculptura noastră. Acreditat ca un adept al gîndirii clasice, cu ecouri din interpretarea proprie școlii autohtone, Constantin Platon a grupat la « Simeza » rezultatele unei etape de omogenizare expresivă, cu atentă și consecventă aplicare asupra problemelor de meșteșug, tipul de implantare a volumului în spațiu racordîndu-se la concepția tradițională despre monumentalitate și restituirea figurativă. Dimensiunea « de sală » a lucrărilor nu le modifică aceste atribute, menținîndu-le simultan într-un regim de austeritate ce decurge din premisa inițială a sculpturii ca semn și restituire de tip analogon. În aceeași sferă largă, de sorginte clasică, se înscrie și Victor Postelnicu, piesele prezentate la « Orizont » propunînd și variante interpretative, nu insolite dar nici placid subordonate tradiției academizante, ca o posibilă deschidere către căutarea sintezelor și rezolvarea problemelor dialogului dintre volumele elementare, poetizate mai ales prin procedeul prelucrării suprafețelor. Varietatea

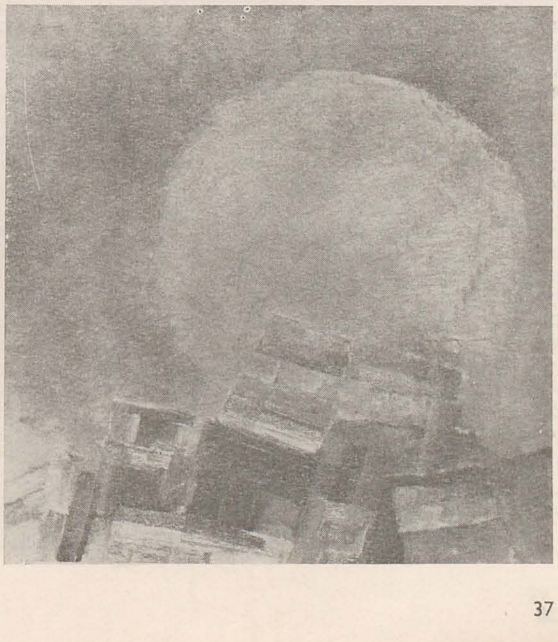
Adrian Benea



Trofin Brânză



Florica Petrache Cercel



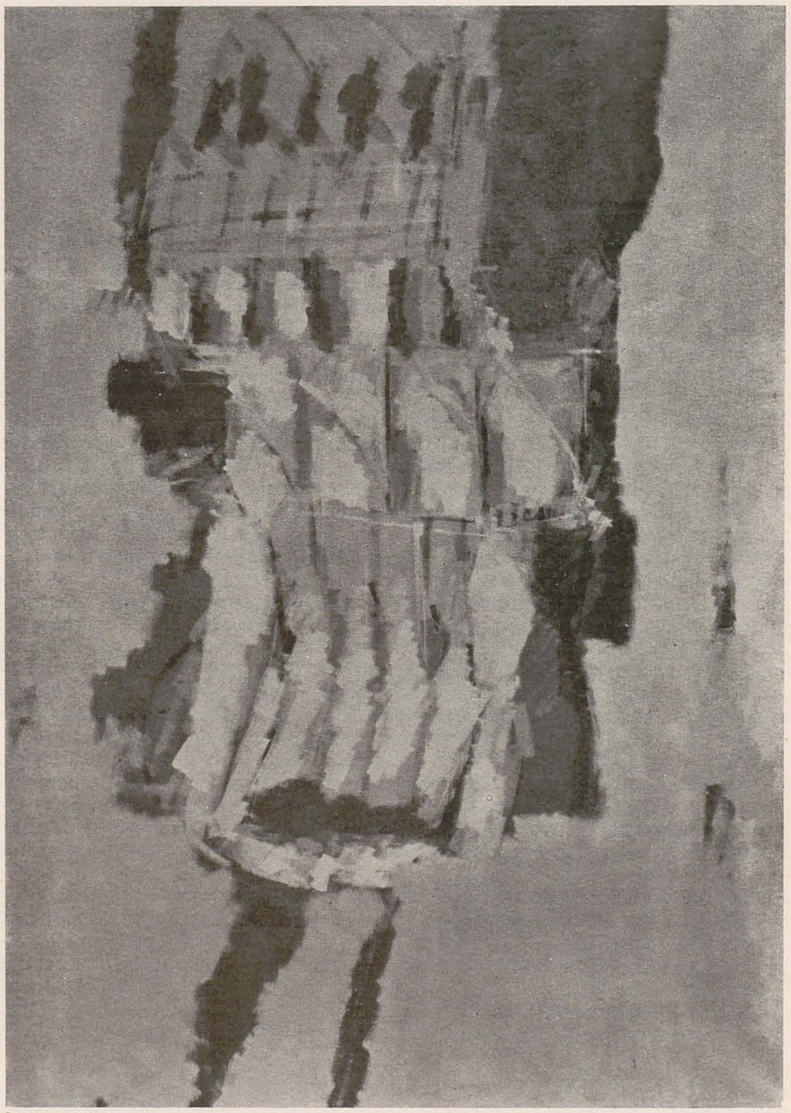
temelor este mai accentuată, modc leul fluid alternează cu tăietura decisă, adeseori schițînd intenția trecerii către abstract, dar reperul figurativ continuă să funcționeze ca un constant factor de certitudine formativă. Fără să epateze prin noutate sau îndrăzneală, cei doi fac parte din familia creatorilor cu ajutorul cărora climatul unui moment devine fertil, propice pentru saltul valoric al artei în ansamblul ei.

Grafica ar fi reprezentată în acest context de expoziția lui *Trofin Brânză* de la « Eforie », dar nu în varianta ei absolută, deoarece artistul a expus și obiecte, de fapt invenții atractive și cu declarată calitate ludică, fără excluderea posibilelor valori expresive. Reîntîlnirea cu acest artist ne-a reamintit că el este unul din pionierii graficii cu statut social din deceniile 5—6, și că incontestabilele sale reușite reprezintă suportul și garanția interesului suscitat de ultima sa etalare. Problemele generale care animă arta sa au rămas în esență aceleași, dar deschiderea către noi tentații, mai curînd de natură ambientală, vizînd un alt statut al obiectului, marchează căutările actuale, paralel cu o mai acuzată orientare către semnificațiile decorativului. Echilibrul, siguranța soluțiilor, lucida elaborare a unui program ce evită fastidioasa oratorie optică trădează profesionistul « de cursă lungă », dar și subite evadări către zone prospective, organic reclamate de structura spirituală a artistului.

De un ton aparte pentru acest interval, compunerea de la « Simeza », pare-se rezultat al unei soluții de ultim moment, a reunit două pictorițe de notorietate, reprezentînd două atitudini diferite și două generații distincte, cu toate consecințele ce decurg în planul problematicii și al expresivității. *Silvia Cambir* constituie unul din argumentele curente atunci cînd se discută despre consecințele climatului expresionist în arta noastră contemporană, tipul de relație cu existența și rezultatele picturale justificînd apartenența la o stare de spirit a tensiunilor exacerbate, deduse din analiza lucidă sau doar pasional-difuză operată în intimitatea conștiinței umane. În jurul lucrărilor acestei artiste s-au purtat discuții contradictorii, generînd calificative deconcertante, dar niciodată nu i s-a reproșat lipsa de sinceritate sau consecvență, ca și un coeficient de atractivitate, în ciuda văditei atitudini anticalofile. Poate aici să rezide și inapetența unor comentatori pentru soluțiile propuse, lucrul « frumușel » avînd și el adepții săi, fie și — sau mai ales — disimulați, refractari față de certele calități picturale, egal distribuite în planul compunerii, desenului și manipulării culorilor. Voit prelucrat, deplasat către sfera semnificativului, desenul este cel al unui artist care are o atitudine față de acest element, cunoscîndu-i mecanismul interior, după cum culoarea austeră, chiar ternă prin raportarea la axioma « colorismului », în sensul viciat, de « exuberanță », dezvăluie știința asociațiilor, sensibilitatea acordurilor și a modulărilor tonale. Calități evidente în planul picturii, ce e drept copleșită cantitativ de grafica expusă, dar suficientă pentru a confirma cota Silviei Cambir, dincolo de prejudecăți sau aprecieri grăbit apodictice.

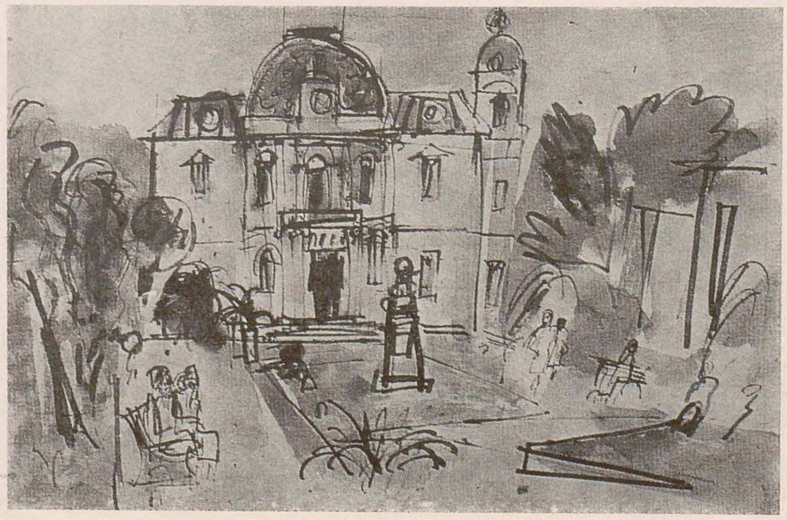
Paulina Mihai este o apariție totdeauna interesantă prin ineditul atitudinii sale deplin articulate și, fără îndoială, o prezență spectaculoasă a tinerei generații. Meritul său principal, în afara indubitabilei dotări apriorice, este acela de a fi refuzat limitele unui sistem restrictiv prin autoritate și precedente, preferînd o formulă a sa, deschisă investigației pe direcțiile instinctiv resimțite ca definitorii, cu acceptarea decisă și lucidă a consecințelor. Atitudine care a condus-o pe artistă la o libertate asumată ca unica poziție posibilă față de problemele picturalității și la vizibila detașare de influențe, complexe și inhibiții, într-un fel foarte personal, fără orgolii sau false probleme. Ea pictează potrivit unui sigur instinct al formelor, structurilor, valorilor, pe care s-au grefat organic știința compunerii, a desenului și articulării maselor cromatice de un ton particular, relație ce definește totdeauna condiția creatorului autentic. Dialogul artistei cu realitatea naturală este de o calitate superioară, desigur cordial și profund panteist, dar în același timp de poziție critică, în sensul decantării accidentelor tegumentare în favoarea esenței. De aici și sentimentul primatului primordialului asupra detaliului, a ordinii cosmice asupra entropiei perisabilului, dimensiuni de atitudine transpuse în logica articulare a structurilor și în ritmul culorii, în același timp formă și simbol. Perseverența, o activitate continuă și tenace cu atenție îndreptată asupra propriei deveniri, siguranța generată de o concepție clară și distinctă, se degajă din pictura Paulinei Mihai, situată în teritoriul limită dintre abstracția lirică și cea expresionistă, impunînd nu numai un artist ci, mai ales, o personalitate umană.

VIRGIL MOCANU



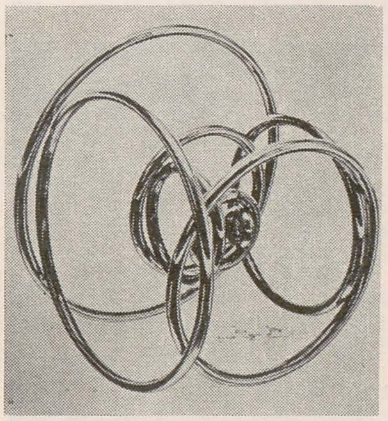
Paulina Mihai

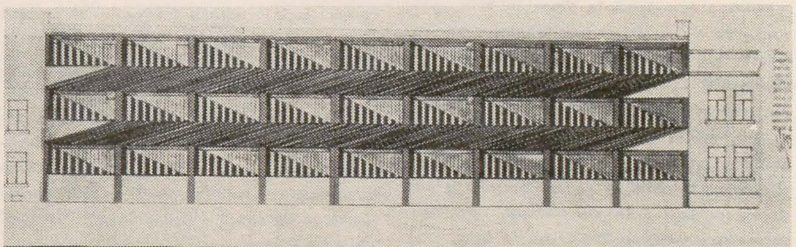
Silvia Cambir

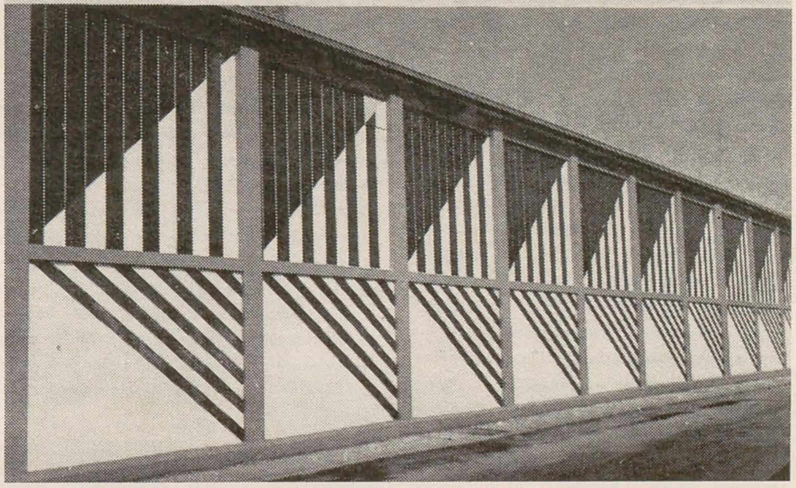


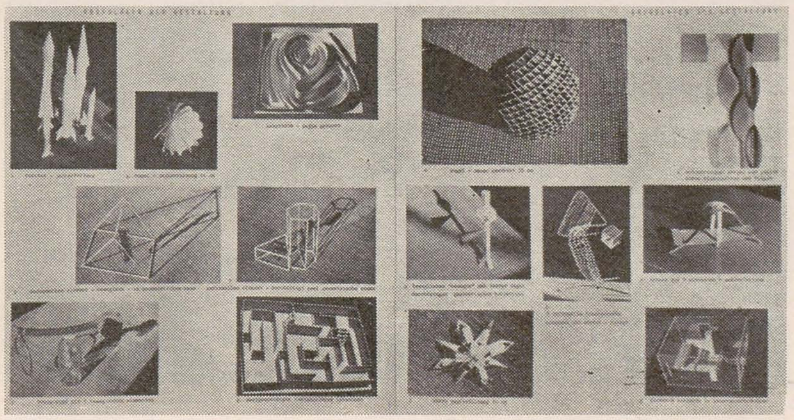
Expoziţii la Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz

Hubert Hoffman şi învăţătura sa. Închinată aniversării lui Hubert Hoffman (n. 1904) omul, arhitectul, urbanistul şi profesorul, expoziţia — deosebit de complexă — prezintă pe lîngă schiţele, proiectele, planurile urbanistice, clădirile concepute de Hoffman şi rezultatele muncii de echipă a elevilor săi, demonstrind influenţa fertilă a gîndirii sale asupra arhitecturii austriece de astăzi.
Hoffman, format la Bauhaus-ul din Dessau, şi-a aprofundat cunoştinţele de urbanistică la Politehnica din Berlin, unde a fost asistent, iar din 1959 a funcţionat ca profesor la şcoala superioară tehnică din Graz, unde, datorită muncii sale timp de douăzeci de ani, a transformat facultatea de arhitectură din acest oraş într-un centru viu, cu o notabilă forţă de iradiere. Concepţia arhitecturală şi urbanistică a lui Hoffman se axează în principal pe integrarea într-un sistem urban a întregului mediu înconjurător ca şi a contactelor intense om—natură. În acest sens, el abandonează masarea oamenilor în imense «maşini de locuit» înfăptuind construcţii-covor, habitaturi neînstrăinate de om şi natură. Activitatea de profesor a lui Hoffman aşa cum o dovedesc numeroasele lucrări ale elevilor său — ca şi secţiunea *Fundamentele structurării* din expoziţie — se axează pe creativitatea intrinsecă dezvoltată în munca de echipă şi dirijată spre transpunerea concretă în operă. Preceptele lui Hoffman publicate în catalogul expoziţiei, un fel de sentinţe alăturate logic, arată că: «Arhitectură nu este totul, nu totul este arhitectură, arhitectura este calitate. Prin calitate se va construi arhitectură. Calitatea înseamnă specific. Arhitectura constă în găsirea structurii esenţialului. Esenţialul se poate recunoaşte în calitatea formei».
Prin foarte interesante incursiuni în procesul elaborării unor proiecte, atît ale lui Hoffman cît şi ale echipei sale, expoziţia are un caracter de lucru, deschis, incitant (în il.: pagini din cata'og).









Expoziţia Getulio Alviani. Prezentată pentru prima oară retrospectiv, de la începuturile artistice din 1951 pînă în zilele noastre, cuprinzătoarea selecţie din opera binecunoscutului op—artist Getulio Alviani (n. 1939), docent la Academia de artă din Carrara, oferă posibilitatea studierii evoluţiei concepţiei sale privind raporturile dintre fenomenul optic şi structurile plastice. Aşa cum se evidenţiază în prezentările lui Kurt Jungwirth, Umbro Apollonio, Wilfried Skreiner, Alviani (v. il. de sus) este un artist care pornind de la cercetarea de bază a fenomenelor elementare îşi urmăreşte conştient drumul artistic. Astfel din 1959 el începe să se intereseze de problemele plasticităţii, experimentînd diverse materiale, apoi prin structurile metalice create în anii '60 concretizează fenomene optice iar mai tîrziu să devină organizator de ambianţă, îmbinînd efecte de lumină, apă şi foc. La sfîrşitul anilor '60 el include în cîmpul studiilor sale (clarificate şi în pagini teoretice) şi relaţiile psihologice ale omului cu spaţiul. Aşa cum declara în 1972 Alviani «printr-o şi mai mare intensificare a sensibilităţii de percepţie eu doresc să creez lucruri mai pregnante, care nu aparţin nimănui, care nu atrag rutina, care pot rămîne numai în spirit, care reţin poate numai cîteva secunde şi ating cel mai înalt grad de comunicare».

Expoziţia Roland Goeschl. Adunate sub genericul *Arta construcţiei*, propunerile lui Roland Goeschl încearcă o sinteză între arhitectură, pictură şi obiectul sculptural. De formaţie sculptor (elev al lui Fritz Wotruba) Roland Goeschl depăşeşte timpuriu graniţele sculpturii, proiectînd încă în 1967 la Graz un *Spaţiu colorat*, care a direcţionat creaţia sa viitoare. O altă însărcinare (colorarea unui perete de casă veche din Graz) o rezolvă deja printr-un sistem personal, constînd din montarea unor corpuri policrome, stereometrice la faţada căreia i se conferă astfel o nouă personalitate. Structuri murale asemănătoare au fost amplasate şi la Viena. Profesor din 1972 la Institutul de desen şi pictură din cadrul Politehnicii vieneze Roland Goeschl articulează constructiv — implantîndu-le în vechi pieţe, locuri de interes istoric, cu o individualitate pregnantă — elemente plastice, obiecte colorate în intenţia de a ordona şi transforma mediul dat. Artistul operează prin reducerea formelor la unghiuri drepte, prin limitare la culorile de bază, obţinînd o remarcabilă potenţare expresivă a spaţiului, conştient programat şi construit cu o rigoare ce nu exclude aleatoriul.

Nazareenii în Austria (1809—1939). O amplă expoziţie a reunit pentru prima dată creaţia grafică a Nazareenilor, cu scopul de a reliefa rolul Austriei la această mişcare, ca şi contribuţia specială a unui mediu păstrător de tradiţii cum a fost Steiermark-ul, unde a murit în 1939 Ludwig Ritter zum Kurz und Goldenstein supranumit «ultimul nazareean». Alcătuită din fondurile muzeului din Graz şi completată cu piese provenite de la *Albertina* şi *Oberösterreichische Landesmuseum*, selecţia, ordonată tematic (de la ilustrările Vechiului

Testament la alegoriile cristice), probează convingător persistenţa îndelungată — asigurată de unitatea stilistică — a unei viziuni (devenită cu timpul tradiţie şi nu rareori trivializată) care — după decenii de desconsiderare — a reintrat în atenţia istoriei de artă. Organizatorii expoziţiei (prof. dr. Wilfried Skreiner şi dr. Crista Steinle) au exemplificat diversele etape traversate de mişcare, de la creaţiile grafice timpurii din Viena şi Roma, pînă la ultimii reprezentanţi din Steiermark.

După cum se ştie, gruparea numită «Lukasbund» care stă la originea direcţiei estetice a Nazareenilor a luat fiinţă la Viena în 1809 prin eforturile a 6 tineri artişti: Johann Friedrich Overbeck, Franz Pforr, Josef Wintergerst (Germania), Ludwig Vogel şi Konrad Hottinger (Elveţia), Josef Slitter (din Austria), uniţi după modelul vechilor bresle de pictori germani, sub patronajul spiritual al lui Dürer şi Rafael; ei doreau să situeze din nou la loc de cinste tablourile cu subiecte religioase şi de istorie naţională.

La acest grup s-a adăugat din al doilea deceniu al secolului al XIX-lea alţi artişti care au preluat cu entuziasm noul ideal artistic al unei arte cu caracter naţional: Julius Schnorr von Carolsfeld, Philipp Weit, fraţii Friedrich şi Ferdinand Olivier din Germania ca şi austriecii Johann Scheffer din Leonardshoff, Josef von Führich, Eduard Steinle, Josef von Hempel şi Josef Tunner. În cîmpul de tensiuni situat între barocul clasicizant şi realismul incipient, Nazareenii au încercat să adapteze lumea de forme de sorginte medievală la maniera Renaşterii, readucîndu-se astfel la lumină — pe plan iconografic — vechile teme. Această artă, mistic cufundată în ea însăşi, şi-a găsit în Steiermark — aşa cum o demonstrează actuala expoziţie — exponenţii ei cei mai consecvenţi (vezi p. 39 jos: Ludwig Lornstein: *Peisaj cu pustnici*).

Expoziţii din Ungaria

La Clubul tinerilor artişti din Budapesta, în continuarea acţiunilor de prezentare (documentară) a unor manifestări actuale ale artei contemporane din mai multe ţări, este preluată expoziţia *Parisul — oraş al luminii* organizată iniţial în anii 1974—1975 de Judy Blum (SUA) şi Nil Yalter (Turcia).

Aşa cum se arată în textul ce însoţeşte documentaţia expoziţiei semnat de Yam Pavie, cei doi artişti au cartografiat şi investigat oraşul, încercînd să modifice reprezentările constituite despre diversele locuri cu funcţionalităţi bine stabilite ale Parisului (in il.). Concluzia lor care se desprinde din alăturarea panoramată a unor fotografii trase pe textile pare să probeze că receptarea temporală, în continuă transformare, situează spaţiul

(ales) în istorie, condensează formele şi gîndurile amestecînd într-un conglomerat peisajele şi pietrele, crăpăturile, toate fragmentele. Spaţiul devine astfel experienţă de viaţă şi obiect al cunoaşterii. Opera acestor artişti contribuie la înţelegerea domeniului de graniţă care desparte ceea ce este în jurul nostru de ceea ce se întîmplă în noi.

Galeria Ifjusagi Haz din Pecs — oraş cunoscut prin numeroasele sale muzee şi colecţii de artă ca şi prin iniţiativele unor nuclee de avangardă — a prezentat expoziţiile Gellér B. István şi Halász Károly.

Referitor la Gellér B. István, criticul Aknai Tamas arată în prefaţa catalogului că artistul porneşte de la faptele ce evocă fulgerător anumite epoci, stiluri, culturi. Metoda sa, provocînd aceste « contacte », este foarte actuală; el modifică graniţele tradiţionale ale genurilor, operînd selectiv, cu o mare degajare, în arta secolelor XVI, XVIII şi XX şi formulînd concluzii asupra întregului fundal istoric al activităţii artistice. Analiza elementelor imaginii se conjugă cu montajele suprarealiste ale « păşirii în trecut », reintegrate astfel în contexte contemporane.

Definindu-l pe Halász Károly, acelaşi critic subliniază că artistul utilizează forme ce nu au contingenţă cu realitatea, el încearcă să articuleze din forme artificiale un sistem de semne plastice — vizuale. Formula sa apropiată de geometrismul abstract (amendat însă estetic) devine multiplu semnificantă, eliberată fiind de conexiunile iniţiale şi devenind baza unei noi dezvoltări logice de sine stătătoare. Seria sa intitulată *Modulor TV*, rod al unor intervenţii artistice efectuate cu ajutorul ecranelor televizoarelor, ilustrează convingător efortul său de autonomizare a limbajului.

Müveszet nr. 9, septembrie 1979

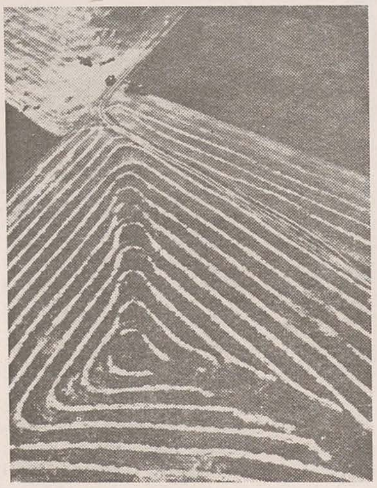
Consacrat în principal problematicii structurării peisajului natural, revista grupează o serie de studii ce luminează variate aspecte ale raportului natură—intervenţie artistică. Intitulat *Land-artul colectiv*, articolul lui Rideg Gabor propune cuprinderea în conceptul de land-art a peisajului agricol (v. il. de sus) examinat prin fotografii aeriene. O reală plăcere estetică declanşată de contemplarea unei parcele arate exprimînd o activitate umană conştientă şi specializată, apropie aceste amprente vizuale — rezultate ale acţiunii de transformare a naturii şi a relaţiilor sociale — de fenomenul land-artei. În continuare, autorul arată că această « operă » este rezultatul muncii colectivităţii, noi toţi fiind creatorii ei, spre deosebire de « adevăratul » land-art, care nici pe departe nu reuşeşte să exprime atît de adînc raporturile sociale, economice, umane ca land-artul colectiv, dar corespunde unei imagini codificate despre activitatea artistică.

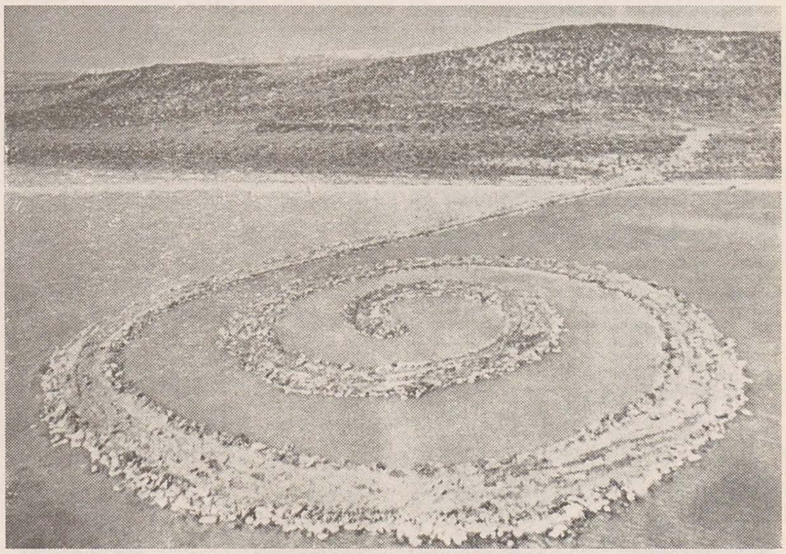
Terebess Gabor abordează ansamblul principiilor care guvernează arta grădinilor la japonezi, detectînd pe exemple celebre influenţa filosofiei zen asupra grădinii japoneze, ca model, reducţie a naturii.

Somogyi György omagiază în articolul *Monumente pentru dispariţie* activitatea lui Robert Smithson (decedat în 1973, în cursul unei acţiuni de land-art, la Amarillo—Texas). Operele sale « din pămînt » cum le denumea lasă urme durabile în mediul natural şi — ca părţi integrante din acesta — se distrug lent şi ireversibil (v. ultima ilustraţie).

Creaţia sa constă mai mult din proiecte (aproape 150), întrucît împreună cu opera postumă — *Rampa de la Amarillo* — a reuşit să transpună doar patru din aceste grandioase intervenţii imaginate. Totuşi istoria artei consideră aceste planşe ale lui Smithson alături de fanteziile lui Piranesi, Etienne-Louis Boullé, găsindu-le paralele literare în dramele lui Beckett şi ficţiunile lui Borges. Aceste exegeze constituie o ironie a soartei căci Smithson ambiţiona să concureze cu natura oarbă şi inconştientă. El voia să creeze nu un mediu *artificial* ci unul *natural* (sortit pieirii), ceva care e mai apropiat de istoria naturii decît de istoria artei.

Novotny Tihamer examinează într-un studiu cu tentă sociologică zonele aferente unui cartier de locuinţe noi, încercînd să pună în evidenţă modul în care acţionează asupra comportamentului acest mediu şi reacţiile pe care le provoacă atît la adulţi cît mai ales la copii, care-şi petrec aici o mare parte din timp. Interesul studiului lui Novotny rezidă





în motivarea unor mutaţii psihologice, determinate de raporturile dintre microambianţe şi macroambianţe, de o serie de alăturări întîmplătoare de obiecte al căror conţinut simbolic este adus la suprafaţă. Novotny înţelege prin microambianţe de fapt deşeurile, iar prin macroambianţe situarea în spaţiu a blocurilor de locuinţe, construite sau în curs de construcţie. Tensiunea existentă între micromedii şi macromedii este caracterizată ca semănînd cu opoziţia dintre iraţional şi raţionalitate. Un şantier de construcţii oferă spectacolul luptei dintre iraţional (deşeurile, ca fragmente derizorii ale trecutului) cu noile construcţii, conştient şi raţional elaborate. Toate acestea constituie sursa de imagini, trăiri, evenimente receptate de locatari. Autorul demonstrează (pe fotografii sugestive) naşterea unui nou tip de artă colectivă (grafittiuri, inscripţii, amprente colorate) care sublimează asimilarea inconştientă a acestor alăturări întîmplătoare, iraţionale, opunîndu-se monotoniei marilor suprafeţe monofuncţionale.

Tematica numărului este completată de prezentarea cărţilor lui Georg Gerster — *La terre de l'homme — Vues aeriennes* (Zurich, 1975) şi John Michell — *The Earth Spirit, — Its Ways, Shrines and Mysteries* (Londra, 1975). Fotografiile aeriene ale lui Georg Gerster au ca subiect mai ales peisajul modificat, structurat de om, urmele oamenilor sau animalelor apărînd pretutindeni chiar dacă sînt doar bănuite. Fascinat de organizările circulare de aglomerări urbane sau rurale, Gerster fotografiază de pildă oraşele armeneşti ca şi cetăţile asiriene. Această formă circulară apare de asemenea în Ierusalimul secolului al XII-lea ca şi în dispoziţia (asemănătoare unei cruci celtice) a satului mexican de pescari aşezat pe apă. Surprinzătoare similitudini se întrevăd astfel, cartea fiind o dovadă grăitoare a înrudirilor legice care leagă diversele tipuri de creativitate umană.

Publicată în seria *Arta şi imaginaţia* cartea lui Michell evocă nostalgic Edenul înainte de istorie, armonia lui. Interesîndu-se în principal de mitologia celtică, autorul prezintă o suită de locuri cultice, adevărate complexe de meditaţie şi de contopire cu universul.

Mai semnalăm eseul *Trăiască copacii* (contribuţii la problematica esteticii ambianţei) de Menyhárt László, care întregeşte sumarul unui număr deosebit de interesant şi actual.

Proiect

Ideea unei grădini evocatoare a dezastrelor războiului (autor Emilio Ambasz) a cîştigat premiul I la concursul organizat de municipalitatea oraşului Ludenhausen. Acest mic centru la sud de Hanovra a decis să promoveze un proiect special cu dublă finalitate: de a aminti copiilor demonul războiului şi de a servi ca lecţie pentru o viaţă paşnică. Grădina concepută de Ambasz constă într-o continuă transformare a loturilor de teren după un program riguros alcătuit. Este vorba de fapt de o serie de grădini, fiecare de o formă neregulată, delimitate printr-un cordon de tufişuri de 2 m înălţime, pasajele pietonale de o lărgime de 1,20 m separînd loturile. Fiecare copil, la naşterea sa, primeşte în dotare un lot de teren de care începe să se ocupe de la vîrsta de 5 ani, numele său fiind înscris pe una din dalele încastrate în teren; la moartea sa (cînd dala se întoarce) terenul va fi automat preluat de un alt copil. Noul proprietar va transforma terenul conform personalităţii sale, avînd idei noi. Organizatorii şi proiectantul speră că în final grădina va fi în întregime cultivată în comun, oricît de dificilă va fi unificarea acţiunilor divergente.

GHEORGHE VIDA

Dans ce numéro:

La revue ARTA présente les artistes roumains contemporains:

Ladislau Feszt

p. 24

Né le 17 octobre 1930 à Cluj-Napoca. Etudes à l'Institut d'arts plastiques « Ion Andreescu », de Cluj-Napoca (1954). Début en 1954. Expositions personnelles à Cluj-Napoca (1964, 1978, 1979), Bucarest (1966, 1969, 1970), Saint-Laurent du-Pont (1969), Budapest (1970), Grenchen (1972), Este (1973), Frederikshaven (1973), Vicenza (1974), Albano Terme (1974), Aalborg (1974), Prato (1976). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1955 — Varsovie; 1956 — Pékin; 1957 — Buenos Aires; 1959 — Riga; 1960 — Helsinki; 1960—1961 — Vienne, Moscou, Le Caire, Alexandrie, Damas; 1962 — La Havane; 1968 — Montévideo, Linz, Cologne, Cracovie, Turin, Titograd; 1969 — Varsovie, Prague, Padoue, Milan Vienne, Regensbourg; 1970 — Lodz, Este; 1971 — Dusseldorf, Milan; 1972 — Florence, Eastbourne, Ready, Welles; 1973 — Philadelphia, Florida; 1974 — Varsovie, San Vito al Tagliamento; 1975 — Los Angeles, Oslo; 1976 — Moscou, Stockholm, 1977 — Sofia. Expositions internationales de gravure: Ljubljana (Biennale de gravure, 1967); Friedrikstadt (1967, 1971, 1972, 1973, 1976); Grenchen (Triennale de gravure en couleurs, 1967); Berlin R.D.A. (Intergrafik, 1967, 1970), Budapest (1968); Moscou (1968); Tokyo (Biennale de gravure, 1968); Barcelone (Concours de dessin « Joan Mirö », 1969, 1970, 1973, 1974, 1975); Cracovie (Biennale de gravure, 1970); Entrevaux (1970); Catania (1970); Biella (1971, 1973, 1976); New Delhi (1971); Helsingör (1972); Este (1972); Banska-Bystrica (1973, 1977); Seville (1973); Guadalajara (1973); Bled (1974), Malbork (1975, 1977); Keszthely (1975).
Prix: 1970 — Prix de l'Union des arts plastiques pour l'art graphique, Bucarest; 1971 — Prix du Comité d'état pour la Culture et l'Education Socialiste; 1972 — IIe Prix du XIVe Congrès international et de l'exposition d'ex-libris, Helsingör; 1973 — IIe Prix de l'exposition internationale de gravure, Banska-Bystrica; 1974 — IIe Prix du Concours international d'ex-libris, San Vito al Tagliamento; IIe Prix du XVe Congres international et de l'exposition d'ex-libris. Bled; 1975 — Ier Prix de l'exposition d'art graphique, Keszthely; 1977 — Ier Prix pour l'art graphique, attribué par le Festival « Hymne à la Roumanie », Bucarest.

Ioan Deac-Bistrița

p. 22

Né à Bistrița en 1940. Etudes à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu », de Bucarest (1964). Participe aux Salons officiels organisés en Roumanie ainsi qu'à de nombreuses expositions d'art roumain ouvertes à l'étranger. Prend part aux symposiums d'art monumental de Măgura (1971, 1977), Arcuș (1973), Burgas (1975) et Lăzarea (1976). Prix: 1975 — Ier Prix attribué dans le cadre du Symposium de sculpture de Burgas (Bulgarie).

Articles à signaler

Directions et tendances dans l'art monumental de la Roumanie socialiste

(Mircea Grozdea)

p. 5

Présentant les œuvres les plus représentatives réalisées ces dernières années dans le domaine de l'art monumental, le critique d'art Mircea Grozdea souligne l'importance de cet art dans la décoration du futur centre politique et administratif qui sera prochainement édifié à Bucarest, tout en marquant qu'il constituera un véritable test pour les « monumentalistes » roumains dont le nombre s'élève actuellement à plus de deux cent.

L'art plastique roumain au Musée d'art contemporain de Galați

(Maria Magdalena Crișan)

p. 13

(Mihai Drișcu)

p. 16

Trois textes sont consacrés au Musée d'art contemporain de Galați: Maria Magdalena Crișan présente quelques modalités de recherche de l'actualité artistique concrétisées par les expositions temporaires ouvertes dans le musée. Ensuite Mihai Drișcu aborde une « première »: il s'agit de l'organisation — dans le cadre d'un symposium récent « Le musée d'art, le critique d'art et le public » — de certaines « actions » exemples d'art « différent » (protagonistes: Wanda Mihuleac, Antonio Albici, Radu Procopovici, Decebal Scriba); le même auteur fait le tour d'horizon de l'exposition intitulée « Contenu et forme dans la sculpture roumaine. Dessins de sculpteurs », ouverte au musée.

Ljubljana 1979

(Wanda Mihuleac)

p. 19

Sous la rubrique «Correspondance », l'artiste graphique Wanda Mihuleac note ses impressions sur la XIIIe Biennale internationale de gravure qui s'est tenue à Ljubljana, en relevant l'intérêt que présentent certaines tendances artistiques manifestées dans cette exposition.

Honoré Daumier

(Marius Tătaru)

p. 26

En commémoration du 100e anniversaire de la mort de Honoré Daumier, nous publions dans le présent numéro de notre revue l'article du critique d'art Marius Tătaru dont nous citons le passage suivant: « Trouvant sans fondement la prétention du classicisme de s'élever au-dessus de l'érosion du temps par le moyen de l'arme toute puissante de l'allégorie historique et mythologique, et refusant la tentation de se laisser séduire par les arcanes incertains de l'imagination romantique, Daumier préfère construire d'une manière solide et durable un monde stable et inépuisable de la réalité. C'est pourquoi son art demeure aussi actuel, justement là où la vérité et l'idéal confluent pour se diriger vers un but dont la générosité dépasse le déterminisme du temps ».

L'ovoïde (II)

(Ștefan Georgescu Gorjan)

p. 30

Sous la rubrique « Les Archives Brancusi », nous publions dans le présent numéro de notre revue la seconde partie de l'étude de Ștefan Georgescu-Gorjan consacrée à l'ovoïde. S'appliquant à montrer qu'un nombre de 25 sculptures ovoïdales de Brancusi correspondent aux proportions requises par la section dorée, l'auteur conclut: « Il nous semble impossible que Brancusi ait réalisé d'une manière instinctive les proportions idéales de la section dorée. Sans aucun doute, il l'a fait consciemment, et je suis persuadé qu'il a poursuivi avec persévérence d'obtenir dans ses sculptures ovoïdales les proportions imposées par cet ancien canon esthétique ».

În numerele trecute ale revistei s-au strecurat unele inadvertențe:
— la nr. 7, pag. 7, legenda imaginii 7 în loc de *Veturia Ilica, Tudor Panait, arhitect Adrian Berendei* se va citi *Veturia Ilica, arhitect Sebastian Moraru*
— la nr. 8, pag. 40, col. IV, în loc de *Ileana Coja Niculescu* se va citi *Ioana Coja Niculescu*